



GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

NOVEMBRE 1913

PARIS

106, B<sup>D</sup> ST-GERMAIN

1913

55<sup>e</sup> Année. 677<sup>e</sup> Livraison.

4<sup>e</sup> Période. Tome X.

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement



## SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE NOVEMBRE 1913

- I. — LE CHATEAU DE VERSAILLES DE LOUIS XIII ET SON ARCHITECTE PHILBERT LE ROY, par M. L. Batifol.
- II. — LE PEINTRE-GRAVEUR CHODOWIECKI, par M. Georges Servières.
- III. — PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS. — MATHURIN MÉHEUT, par M. Claude R. Marx.
- IV. — L'AMEUBLEMENT PROVENÇAL, par M. L.-H. Labande.
- V. — NOTES SUR LES PRIMITIFS NÉERLANDAIS DU LOUVRE, par M. E. Durand-Gréville.
- VI. — LE « CONCERT CHAMPÊTRE » DE GIORGIONE, par M. Marcel Reymond.

### Trois gravures hors texte :

*Gode chassant*, bois original en couleurs, de M. Mathurin Méheut.  
*Femmes de Roscoff au pardon*, eau-forte originale de M. Mathurin Méheut.  
*Le Concert*, par Giorgione (Musée du Louvre) : héliotypie L. Marotte.

### 49 illustrations dans le texte.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

### PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE.	DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr
Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr.	ÉTRANGER : — 68 fr. — 34 fr

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

### ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

### LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

### ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL  
CH. EGGIMANN SUCC<sup>r</sup>

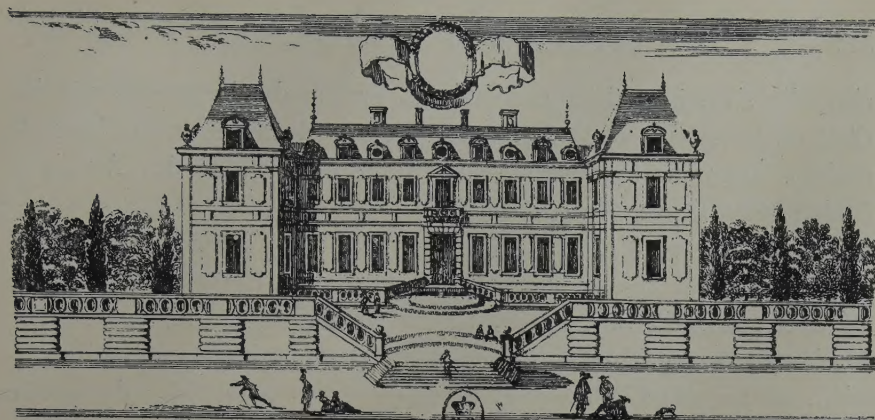
106, B<sup>d</sup> S<sup>t</sup>-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : N° 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER  
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.





*Vue du Chateau Royal de Versailles. Le Roy se va souvent divertir a la chasse.  
A Paris Chez Israel au Palais de Monsieur le Mercier, escur de la Reine, rue de l'Arbre Sec, proche la Croix du Tiroir. Sans parier de la*

LA FAÇADE DU CHATEAU DE VERSAILLES DE PHILBERT LE ROY  
DU CÔTÉ DU COUCHANT, D'APRÈS UNE GRAVURE D'ISRAEL SILVESTRE

## LE CHATEAU DE VERSAILLES DE LOUIS XIII

ET SON ARCHITECTE PHILBERT LE ROY

EN poursuivant diverses études, ces dernières années, sur le règne de Louis XIII, notamment pour la période qui s'étend de 1617 à 1624, nous avons été conduit à nous demander dans quelles conditions ce prince avait édifié le château de Versailles, dont on fixe unanimement la construction à l'année 1624. Les renseignements que nous possédions sur cette construction n'étaient pas décisifs. On ignorait principalement le nom de l'architecte. Après avoir longtemps répété que cet architecte était Jacques Le Mercier<sup>1</sup>, — uniquement sans doute parce que Le Mercier, ayant continué le Louvre en 1624, devait être le principal architecte du moment, — on avait constaté que cette attribution ne reposait sur aucun fondement et on avait substitué à Le Mercier Salomon de Brosse<sup>2</sup> pour une raison analogue, à savoir que Brosse était le plus célèbre architecte du temps. La seconde attribution n'était qu'une hypothèse comme la première. Restait à savoir s'il n'était pas pos-

1. L. Dussieux, *Le Château de Versailles*, Versailles, L. Bernard, 1885, in-8, t. I, p. 17.

2. P. de Nolhac, *La Création de Versailles*, Versailles, 1901, in-fol., p. 27.

sible d'arriver à quelque certitude au moyen de documents précis. C'est en cherchant cette certitude qu'après de nombreuses investigations nous eûmes l'occasion d'étudier un registre des Archives Nationales qui porte la cote O<sup>1</sup> 3871.

Ce registre est fort important. Il a pour titre « Inventaire général des titres, contrats, actes et enseignements concernant la propriété et possession des terres, fiefs, bois, héritages, censives, rentes foncières et autres droits qui composent le domaine de Versailles... fait... en l'année 1728. » C'est un bordereau considérable de toutes les pièces et actes constituant les titres de propriété du domaine de Versailles sous Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, avec nombre de documents mêlés concernant les constructions, les réparations, les dépenses de toutes sortes, d'entretien ou autres : pièces de procédure, procès-verbaux, quittances, contrats, marchés, etc. Peut-être cet inventaire a-t-il été dressé par les officiers des bâtiments du roi au moment où ceux-ci se disposaient à transmettre les originaux à la Chambre des Comptes en 1728 ; les originaux semblent avoir disparu, sans doute dans l'incendie de la Chambre des Comptes ; l'inventaire seul est resté.

Cet inventaire a l'avantage inappréciable de donner dans beaucoup de cas des analyses détaillées des pièces dont il parle, des extraits même, et, par endroits, le texte des documents<sup>1</sup>. En revanche, dans trop de cas aussi, il se borne à une mention sèche, à une nomenclature vague ; enfin, bien qu'à l'examen on reconnaisse çà et là certains groupements méthodiques des pièces, en réalité, à la première lecture, le bordereau paraît dressé sans ordre. C'est probablement ce désordre apparent dans l'énumération de milliers de pièces et les mentions fastidieuses de liasses dont la nature n'est pas spécifiée, qui a rebuté jusqu'ici les historiens de Versailles : ils ne semblent pas avoir tiré de cet inventaire tout le parti qu'on en pourrait tirer.

Nous le dépouillâmes avec attention. Nous pûmes ainsi retrouver les éléments de la création du domaine de Versailles par Louis XIII, les noms de tous les propriétaires auxquels le roi acheta des terrains, les dimensions de ces terrains, les prix d'acquisition. Les papiers antérieurs à Louis XIII remontaient assez haut. Il eût été facile, grâce à eux, d'écrire une histoire du terroir de Versailles pendant

1. Voir, par exemple, un de ces textes que nous avons donné en note de notre livre *Le Roi Louis XIII à vingt ans*, Paris, C. Lévy, in-8, p. 643 : proclamation du sergent de la prévôté de Versailles en 1561 (Arch. Nat., O<sup>1</sup>3871, p. 268).



deux siècles avant 1600 et de tenter un essai de reconstitution du cadastre de Versailles au xvi<sup>e</sup> siècle avec la mention des lieux dits, et l'indication de détails intéressants sur la topographie du pays<sup>1</sup>. Les papiers, allant jusqu'en 1728, offraient aussi la liste très longue des acquisitions effectuées sous Louis XIV pour constituer le domaine de Versailles. Ce qui nous occupait, c'était surtout les constructions du temps de Louis XIII.

Nous observâmes que l'arpentage des terres destinées à constituer le domaine de Versailles, sous ce roi, avait été effectué en 1624, ce qui confirmait ce que nous savions par tant d'autres témoignages très sûrs, notamment le *Journal* d'Héroard, à savoir que, sans aucun doute, le Versailles de Louis XIII avait bien été créé en 1624<sup>2</sup>; mais nous remarquâmes aussi qu'on n'avait payé les propriétaires qu'à partir de 1627, 1630, 1631, 1632, faisant entrer dans le prix du paiement : le prix de la terre, un loyer pour trois, quatre ou six ans, puis des dommages-intérêts en raison de la « non-jouissance » des dites terres<sup>3</sup>.

Or, à côté de ces mentions, s'en trouvait une série d'autres, assez nombreuses — plus d'une vingtaine — se référant également aux années 1631 et suivantes, et qui étaient des énumérations de quittances émanant d'un certain « sieur Le Roy ». Il résultait de ces mentions que ce « sieur Le Roy » avait reçu pendant trois ou quatre ans, tous les deux mois environ, des sommes

1. Un pareil travail de reconstitution du terroir de Versailles, qui se ferait aisément avec le manuscrit en question, réaliserait un des vœux du Comité des travaux historiques qui a proposé d'étudier comment, au xvi<sup>e</sup> siècle, la petite propriété a disparu, par endroits, du fait de la constitution de grands domaines (*Bullet. hist. et phil.*, 1911, p. 26); il permettrait surtout de ne plus entendre répéter par les historiens de Versailles que le pays où a été bâti le château de Louis XIV était une région d'étangs, de marais, de forêts et de friches, attendu que Louis XIII, Louis XIV, Louis XV paraissent avoir partout acheté des terrains très morcelés, labourés et fort bien cultivés.

2. « États d'arpentage et estimation d'héritage vendus au roi... situés dans le terroir de Versailles et des environs et datés des 5 et autres jours suivants du mois d'août 1624 » (Arch. Nat., O<sup>1</sup>3871, p. 307). Cf. « Procès-verbal de Pierre le Sage, arpenteur à Marly, Denis Mercier... les 5, 6, 7, 8 et 9 août 1624 » (Arch. Nat., O<sup>1</sup>4759<sup>A</sup>; voir aussi O<sup>1</sup>4762). Pour les preuves qu'on construisait le château de Versailles au printemps de 1624, nous renvoyons à notre livre *Le Roi Louis XIII à vingt ans*, p. 664 et suiv.

3. Par exemple, le contrat de vente, du 27 septembre 1632, passé devant Chapelain et Plastrier notaires à Paris (Arch. Nat., O<sup>1</sup>3871, p. 333, et O<sup>1</sup>4759<sup>A</sup>), réglant à Jean Martin le prix de la terre qui lui a été achetée « y compris, ajoute le texte, les dommages et intérêts de la non jouissance soufferte par les dits vendeurs des dites maisons et héritages pendant huit ans ».



variables : de 40000, 8000, 16000, 20000, 6000, 2000 livres<sup>1</sup>. Pour quel objet ce sieur Le Roy recevait-il ces sommes? Une phrase le disait, page 358 du manuscrit : « Toutes lesquelles dites sommes mentionnées ès dites quittances, ont été payées au dit sieur Le Roy pour ouvrages faits au château de Versailles par divers particuliers » ; ailleurs : « Compte fait pour le sieur Le Roy pour les ouvrages de Versailles », et autre part : « Marchés faits par Le Roy pour les bas-timens de Versailles ».

Donc, toutes les dépenses mentionnées comme payées à Le Roy étaient relatives à des travaux effectués au château de Versailles et, comme nous savions que ce château avait été construit en 1624, peut-être ne s'agissait-il en 1631 et années suivantes que de simples réparations d'entretien. Nous eûmes la curiosité d'additionner le total de ce qu'avait reçu Le Roy, en ajoutant une quittance d'une quarantaine de mille livres concernant les jardins<sup>2</sup>, et nous arrivâmes à un total de 278040 livres 32 sols 6 deniers, c'est-à-dire plus d'un million de francs de nos jours! Ce chiffre était surprenant. Il n'était pas possible de croire qu'il s'appliquât uniquement à des réparations d'entretien, ou alors il s'agissait de réfections presque totales du château. Si on examine, en effet, le plan du château de Versailles d'Israël Silvestre de 1667, qui doit donner les lignes générales du château de Louis XIII, on s'assurera qu'un tel bâtiment a dû coûter une somme équivalente à celle à laquelle nous aboutissions. Donc, ces chiffres devaient se référer à la construction de notre Versailles de Louis XIII. Fallait-il croire que ce château de Versailles avait été bâti en 1631 et années suivantes, étant donné que les sommes payées de ce chef se référaient à ces années-là? Mais, puisque tous les textes que nous avions étaient d'accord pour affirmer que Louis XIII avait édifié Versailles en 1624 et qu'il n'y en avait aucun qui nous avertit que ce prince eût pu faire reconstruire son château en 1631, ou qu'il eût effectué à cette date des réfections aussi importantes qu'une reconstruction, semblable conclusion eût été trop hasardée. Il ne restait qu'une hypothèse : c'était que, de même que Louis XIII n'avait payé les propriétaires des terrains qu'assez tard, de même il avait attendu un égal délai pour régler les comptes des maîtres

1. Arch. Nat., O<sup>1</sup>3871, p. 353-358, 365, 371.

2. Ces 40 000 livres (exactement 42 560 livres) ont été payées à Jacques de Menours (Arch. Nat., O<sup>1</sup>3871, p. 358). Nous en faisons état pour grouper tout ce qui avait été dépensé à Versailles par Louis XIII au moment de l'exécution d'un ensemble de travaux dont nous cherchions à établir l'objet.



ouvriers. Le cas était fréquent à cette époque quand il s'agissait du roi; cette pratique défectueuse donnait lieu à d'interminables procès dont nous avons les pièces, notamment en ce qui concerne la construction du Louvre<sup>1</sup>. En définitive, dans le chiffre des sommes versées à Le Roy nous avons, selon toute vraisemblance, le prix de la construction de Versailles : ces sommes n'avaient été payées que tardivement, comme les terrains.

Maintenant, quel était ce sieur Le Roy auquel on avait payé ainsi les dépenses de la construction du château? Quelle était sa fonction, son rôle, son titre? Le manuscrit ne le disait pas. La mention de ce Le Roy pouvait-elle nous mettre sur la voie du nom de l'architecte?

Nous examinâmes successivement toutes les hypothèses. Le Roy était-il un officier du service des bâtiments de Louis XIII? Mais nous avons par ailleurs maints documents nous donnant la liste de ceux qui, de près ou de loin, ont appartenu, au début du xvii<sup>e</sup> siècle, au service des bâtiments : il n'y figure aucun personnage du nom de Le Roy<sup>2</sup>. Était-ce un comptable? Le manuscrit des Archives Nationales fournissait tout le mécanisme de la comptabilité appliquée au paiement de la construction de Versailles : un valet de garde-robe du roi, « trésorier des menus », M. Pierre Forest, recevait les états et mémoires concernant les travaux de Versailles; il les faisait examiner par M. Jean Jacquelin, trésorier des bâtiments, qui contresignait; le tout était transmis à M. Michel Lucas, secrétaire de Louis XIII, lequel soumettait les pièces au roi. Cela fait, Forest délivrait les sommes nécessaires à Lucas, qui les versait à Le Roy pour payer les travaux<sup>3</sup>. Il y avait donc suffisamment de comptables employés à ces diverses opérations sans qu'il fût nécessaire d'en faire intervenir un de plus, dont on ne pouvait définir les attributions autrement qu'en disant qu'il payait les ouvriers.

Or Le Roy ne faisait pas que payer les ouvriers, il passait les marchés avec eux : « marchés faits par Le Roy pour les bastimens de Versailles<sup>4</sup> », disaient les comptes; il traitait avec Jacquelin, agissant

1. Voir, par exemple, *Les actes de Sully passés au nom du roi de 1600 à 1610... recueillis, publiés et annotés par M. F. de Mallevoye*, Paris, 1911, in-4, p. 108-110.

2. Voir, par exemple, Bibl. Nat., ms. nouv. acq. fr. 10617 : « Compilation générale concernant les bastimens du roi, dans laquelle se trouvent les intendans, ordonnateurs, surintendans et directeurs des dits bastimens »; nouv. acq. fr. 21130; etc. Les actes notariés du début du xvii<sup>e</sup> siècle concernant les bâtiments royaux — ils sont nombreux — énumèrent ces officiers.

3. Ces détails résultent des parties du compte où figure Le Roy et que nous avons citées plus haut.

4. Arch. Nat., O<sup>1</sup>3871, p. 365.



au nom du roi, pour l'ensemble des travaux à exécuter : « Compte fait avec le sieur Le Roy pour les ouvrages de Versailles<sup>1</sup> », et une troisième hypothèse venait à l'esprit : Le Roy était un entrepreneur.

Les textes que nous venons de citer paraissent formels. Il semble, en effet, qu'il n'y ait pas de doute. Puisque Le Roy s'entend avec les ouvriers, passe marché avec eux, les paie au moyen de l'argent que lui fait délivrer Louis XIII, toutes ces opérations révèlent bien ce que nous entendons exactement aujourd'hui par l'entreprise : évidemment Le Roy est un entrepreneur. Mais dans quelles conditions est-il entrepreneur ?

L'entreprise générale, au sens où nous employons ce mot de nos jours, n'existe pas au début du xvii<sup>e</sup> siècle comme usage normal. Il n'est pas admis qu'un particulier assume la responsabilité de grouper les maîtres de divers métiers, les fasse travailler et se charge, à l'égard d'un propriétaire, de lui livrer une maison toute faite, et, comme on dit en ce temps, « la clef à la main ». Des maîtres de corps de métier, notamment des maçons et des charpentiers, ont essayé, au début du xvii<sup>e</sup> siècle, de faire admettre cette pratique, ils n'ont pas réussi. Les jalousies corporatives ont eu vite fait de susciter des difficultés inextricables. Les maîtres de métiers n'ont pas accepté que l'un d'eux s'arrogeât sur les autres une sorte de prééminence et d'autorité. Des procès ont été engagés devant le Parlement : le 21 mars 1617, le Parlement de Paris rendit un arrêt « portant règlement entre les maîtres couvreurs, serruriers, menuisiers et les maîtres maçons et charpentiers de Paris » où il est dit : « La Cour... ordonne que les marchés concernant la construction des maisons et édifices, se feront avec les maîtres ouvriers de chacun art de mestier, [et] fait inhibitions et défenses tant aux maîtres maçons, charpentiers que *autres* de plus *entreprendre* de rendre les bastimens faits et parfaits, la clef à la main<sup>2</sup>. » L'entreprise est donc défendue. Le propriétaire doit traiter séparément avec chaque maître ouvrier. Or le sieur Le Roy traite bien avec les ouvriers, et fait, lui, office d'entrepreneur, au compte de Louis XIII. Pourquoi et à quel titre ?

L'explication, nous l'avons dans un petit livre de Jean Hennequin intitulé le *Guidon général des finances*. Hennequin dit : « Quand

1. Arch. Nat., *ibid.* C'est le titre d'une pièce signée de Jacquelin et datée du 17 septembre 1633.

2. Arrêt de Parlement (du 21 mars 1617) portant règlement entre les maîtres couvreurs, serruriers, menuisiers et les maîtres maçons et charpentiers de Paris par lequel... il est (fait) défense aux dits maîtres maçons et charpentiers de ne plus entreprendre de rendre les bastimens faits et parfaits. Paris, 1631, in-8, 7 pages.



il est question de grands bastimens, le roi quelquefois propose quelques personnages pour estre intendans et ordonnateurs des dits bastimens, desquels il faut rapporter les ordonnances, marchés et prix faits<sup>1</sup>. » Le commentaire de cette phrase se trouve dans les *Comptes des bastiments du Roi* du xvi<sup>e</sup> siècle publiés par M. de Laborde. On voit dans ces comptes qu'effectivement les rois de France ont confié à certains personnages le soin de la surintendance de leurs bâtimens en construction, tels que le Louvre, les Tuileries, Fontainebleau. Le rôle de ces surintendants a consisté, précisément, à passer les marchés avec les ouvriers, à surveiller les travaux, à les payer, c'est-à-dire à faire exactement tout ce que fait le sieur Le Roy à Versailles. Or qui sont ces personnages? Ce sont : Pierre Lescot, Philibert Delorme, Jean Bullant, Androuet du Cerceau, c'est-à-dire des architectes<sup>2</sup>. Le surintendant qui dirige les travaux, les surveille, les paie, c'est l'architecte qui a fait les plans. L'architecte est l'entrepreneur du bâtiment royal qu'il élève.

Que cette coutume dans les constructions royales du xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècle ait été générale et courante, c'est ce que tous les textes confirment. En 1574, Henri IV a voulu entreprendre des travaux assez considérables au château de Saint-Léger-en-Yveline où il a un haras : il traite avec un architecte du lieu nommé Jacques Imbert, et « Jacques Imbert, architecte, demeurant à Saint-Léger », dit l'acte, s'engage à « faire et parfaire, bien et duement tous et chacun les ouvrages de maçonnerie, charpenterie, couverture et autres... lesquels il convient faire aux maisons et écuries du grand et petit haras qui est au bourg de Saint Léger<sup>3</sup> ». Donc il assume l'entreprise des travaux qui s'engagent, comme l'a assumée le sieur Le Roy. Lorsque Marie de Médicis construit le Luxembourg, elle procède de la même manière avec son architecte Salomon de Brosse. Salomon de Brosse passe marché avec les ouvriers, les surveille, les paie, reçoit à cet effet des sommes que lui délivre le trésorier général de la maison de la reine, M. Florent d'Argouges : la correspondance de ce Florent d'Argouges avec le surintendant de la maison de la reine, Richelieu, nous fait assister au fonctionnement du système<sup>4</sup>. Salomon de Brosse est qua-

1. Jean Hennequin, *Le Guidon général des finances*, Paris, J. Regnoul, 1610, in-12, p. 482.

2. *Les Comptes des bâtimens du Roi au xvi<sup>e</sup> siècle* (éd. Léon de Laborde, 1877, 2 vol. in-8), t. I, p. xxxviii, 250, 254, 257, etc.

3. *Actes de Sully*, éd. Mallevoüe, p. 228, 231.

4. Archives des Affaires étrangères, France 776.

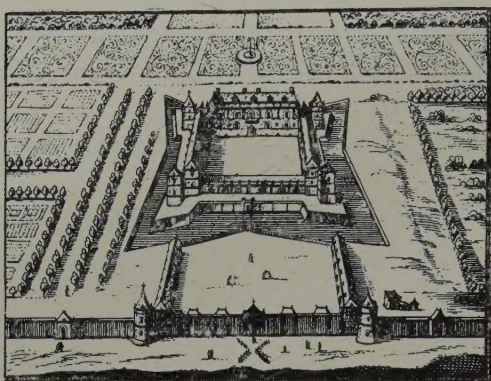


lifié d' « architecte entrepreneur<sup>1</sup> » ; dans une pièce du temps qu'a publiée M. J.-J. Guiffrey, on lit : « Le dit Brosse [Paul, fils de Salomon] s'en retourna au dit hostel du Luxembourg duquel son père est entrepreneur<sup>2</sup>. »

Dès lors la conclusion s'imposait : si le sieur Le Roy n'était ni un officier des bâtiments, ni un comptable, mais l'entrepreneur, étant donnés les textes, les arrêts du Parlement, les usages royaux du xvi<sup>e</sup> et du début du xvii<sup>e</sup> siècle, il n'y avait pas d'hésitation possible : cet entrepreneur ne pouvait être que l'architecte. Prévenu par ce que nous savions de la force des habitudes au début du xvii<sup>e</sup> siècle, notre

conviction était faite : le château de Versailles de Louis XIII avait été construit par un architecte jusqu'ici inconnu, nommé Le Roy.

Nous publiâmes le résultat de nos recherches<sup>3</sup>. Cette publication ne laissa pas de causer quelque surprise. Elle fut accueillie diversement. Quel était cet architecte Le Roy dont personne n'avait jamais entendu parler jusqu'ici, qui se trouvait être l'au-



LE CHATEAU DE VERSAILLES  
DE PHILBERT LE ROY  
D'APRÈS UNE VIGNETTE DU PLAN  
DE GOMBOUST (1652)

teur oublié de ce château de Versailles destiné ensuite à une si brillante fortune et dont nul, depuis près de trois siècles, n'avait encore prononcé le nom ? Les avis se partagèrent. Les uns, comme MM. de Nolhac et E. Cazes, acceptèrent notre conclusion<sup>4</sup> : les autres, plus défiants, comme M. G. Brière, estimèrent que Le Roy était plutôt un

1. Bibl. de l'Arsenal, ms. 5995 : Procès-verbal « des visite et mesure des ouvrages du palais de Luxembourg commencé le 26 juin 1623 ».

2. J.-J. Guiffrey, *Paul de Brosse architecte, fils de Salomon de Brosse* (dans le *Bulletin de la Soc. de l'hist. de Paris*, 1909, p. 189).

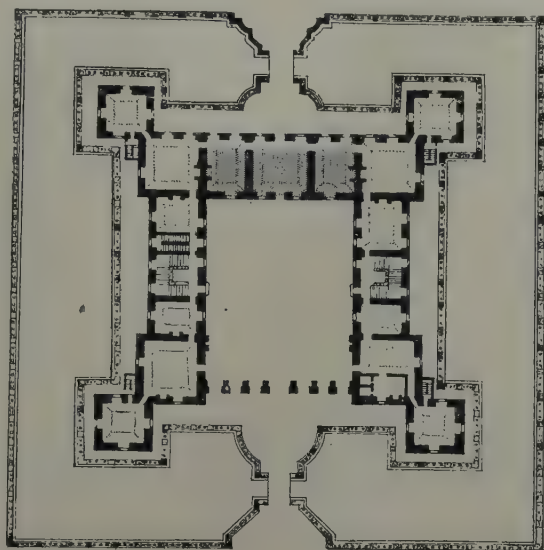
3. D'abord dans la *Revue de Paris* (numéro du 15 avril 1909, *L'Origine du château de Versailles*), puis, avec les références, dans notre livre *Le Roi Louis XIII à vingt ans*, en appendice, p. 636-674.

4. P. de Nolhac, *Histoire du château de Versailles*, Paris, A. Marty, 1911, t. I, p. 31 ; — E. Cazes, *Le Château de Versailles et ses dépendances*, Versailles, L. Bernard, 1910, in-8, p. 7 et 8.



simple entrepreneur qu'un architecte<sup>1</sup>; d'autres, comme MM. Fromageot et J. Pannier combattirent notre identification. M. Fromageot fit, dans une Société savante de Versailles, une communication pour exposer qu'on payait, au XVII<sup>e</sup> siècle, de la façon dont on avait payé Le Roy, non des architectes, mais des entrepreneurs, et qu'il avait trouvé à cette époque un maçon, nommé Marcel Le Roy, qui pourrait bien être le Le Roy dont nous parlions<sup>2</sup>. Dans une thèse de Sorbonne sur Salomon de Brosse, M. Jacques Pannier, désirant maintenir à Salomon de Brosse l'honneur — hypothétique — d'avoir bâti Versailles, écarta nos conclusions avec quelque dédaigneuse vivacité<sup>3</sup>.

Devant ces incertitudes, des recherches complémentaires s'imposaient. Elles étaient d'ailleurs nécessaires. Était-il possible d'avoir des précisions sur ce Le Roy? Pouvait-on trouver des preuves formelles établissant qu'il existait bien au début du XVII<sup>e</sup> siècle un



PLAN DU CHATEAU DE VERSAILLES DE PHILBERT LE ROY  
D'APRÈS UN DESSIN DU TEMPS<sup>4</sup>

(Cabinet des estampes, Paris.)

Le Roy qui avait été architecte; que cet architecte avait travaillé à

1. G. Brière, *Le Château de Versailles, architecture et décoration*. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, in-fol., t. I, p. III.

2. Cf. J. Pannier, *Un architecte français au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, Salomon de Brosse*, Paris, Eggimann, 1911, gr. in-8, p. 100. Rendant compte du livre, de M. Cazes dans la *Revue des Études historiques* (1910, p. 183), M. Fromageot disait en parlant de nos conclusions: « cette prétendue découverte! »

3. J. Pannier, *op. cit.* M. Pannier consacre les p. 94 à 102 de son livre à nous réfuter. Il revient ensuite longuement sur Versailles (p. 192-212) pour y admirer le talent de Salomon de Brosse. En fait, M. Pannier n'opposait à nos arguments que des dénégations. Après le présent travail qui rend caduques toutes les parties de son livre consacrées à l'œuvre de Salomon de Brosse à Versailles, nous aurions quelque mauvaise grâce à insister.

4. Réserve faite de certaines modifications dans la distribution des pièces opérées ultérieurement. La partie pointillée indique les proportions de la partie centrale du château de Versailles dans le plan de 1624.



Versailles, et qu'il avait fait les plans du château? Il fallait rendre définitive notre identification par des témoignages directs.

Malheureusement les recherches étaient difficiles. Le nom de Le Roy est extrêmement répandu au xvii<sup>e</sup> siècle; les pistes que nous suivîmes ne donnèrent aucun résultat. Une rencontre fortuite allait nous mettre sur la voie.

En continuant, pour nos études, le dépouillement de divers manuscrits de la Bibliothèque Nationale, nous rencontrâmes un jour une pièce du temps de Louis XIII qui débutait ainsi : « Sera proposé au roi et à nos seigneurs de son conseil que si l'intention de Sa Majesté est de faire parachever son château du Louvre suivant le dessein commencé, on l'entreprendra aux clauses et conditions suivantes : » quatre personnages se proposaient afin d'entreprendre cette continuation du Louvre; des quatre, le premier, dont les autres n'étaient que les associés, qui prenait la responsabilité entière de l'affaire, qui devait avoir « la conduite et direction des dits ouvrages »; sous le nom duquel serait dressé le traité qu'on sollicitait de Louis XIII; qui « serait tenu de fournir les plans, dessins et devis et l'estat de la dépense, le plus au juste qu'il pourroit en sa conscience, signé et certifié de lui, sur lequel il donneroit aux autres entrepreneurs suffisantes instructions »; ce personnage, c'était un « *Sieur Philbert Le Roy, ingénieur et architecte de Sa Majesté*<sup>1</sup> ».

Donc il avait existé sous Louis XIII, un architecte nommé Le Roy; et cet architecte avait été architecte du roi; et il était assez important pour s'être proposé à Louis XIII afin de continuer la construction du palais du Louvre; et il avait proposé cette construction dans les termes mêmes où notre « sieur Le Roy » avait bâti Versailles, « fournissant, expliquait le document, le dessin et plan du dit château du Louvre avec le dessin général de tous les dits ouvrages, qui sera paraphé pour y avoir recours, sur le prix duquel sera fait et arrêté le dit traité, comme aussi l'état au vrai de la dépense à laquelle se pourront monter tous les dits ouvrages, sur lequel se régleront les entrepreneurs tant pour le prix, voiture, livraison et emploi des matériaux de maçonnerie, charpenterie, serrurerie, vitres, plomb, couvertures, moulure, parqueterie, lambris et pavés, que pour les façons, salaires et paiement des ouvriers appareilleurs, etc.<sup>2</sup> »! Sans doute on n'avait pas donné suite à cette proposition dans la forme où elle avait été présentée, puisque nous savons que la continua-

1. Bibl. Nat., ms. fr. 4871, fol. 189 r<sup>o</sup> à 192 v<sup>o</sup>.

2. *Ibid.*



tion du Louvre a été confiée à Jacques Le Mercier; mais qu'est-ce qui empêchait de croire qu'à défaut du Louvre on eût chargé ce Le Roy de l'édification de Versailles? Nous tenions en tous cas un premier fait certain, indéniable : l'existence d'un Le Roy architecte de Louis XIII. Nous avions surtout son prénom, Philbert, ce qui permettait de mieux orienter les recherches.

Nous reprîmes ces recherches.

Nous finîmes par rencontrer dans un autre manuscrit de la Bibliothèque Nationale la mention d'un contrat de mariage passé entre ce Philbert Le Roy, toujours « ingénieur et architecte du roi », et une demoiselle Louise Fournier, veuve de feu Madelon de la Houssaye. Philbert Le Roy était dit demeurer à Paris « marais du Temple, rue Neuve Saint-Louis, paroisse Saint-Gervais, » dans une maison qui lui appartenait, disait l'acte. Le contrat était passé au logis de la mariée, M<sup>me</sup> de la Houssaye, « à Paris, rue du Mûrier, paroisse Saint-Étienne du Mont » : deux notaires avaient signé : MM. d'Orléans et de Saint-Jean<sup>1</sup>. Ainsi cette pièce établissait le nom de deux notaires de la famille : il n'était que de chercher dans les minutiers des successeurs de ces deux notaires.

Le minutier du successeur de M<sup>e</sup> de Saint-Jean avait disparu jusqu'à la date de 1660; celui de M<sup>e</sup> Balthazar d'Orléans était mieux conservé<sup>2</sup>. Nous ne tardâmes pas à y rencontrer de nombreux documents relatifs à Louise Fournier, femme de Philbert le Roy. L'un d'eux, surtout, attira notre attention : c'était l'inventaire des biens de M<sup>me</sup> Philbert Le Roy, dressé le 4 février 1645, après la mort de celle-ci. Cet inventaire s'appliquait à tous les biens du ménage : peut-être allait-il être question des papiers de l'architecte, et dans ces papiers des travaux de Philbert Le Roy? En effet, nous vîmes bientôt apparaître des mentions telles que celle-ci : « item, une liasse de plusieurs quittances, devis, marchés d'ouvrages de maçonnerie, charpente et autres, contenant soixante-douze pièces paraphées, l'une comme l'autre, par les susdits notaires »<sup>3</sup>. Et enfin nous arrivâmes à

1. Bibl. Nat., Cabinet des titres, Pièces originales, 2581, fol. 73-79.

2. Étude actuelle de M<sup>e</sup> Dubost, notaire à Paris. Nous remercions M<sup>e</sup> Dubost de la complaisance avec laquelle il a bien voulu mettre à notre disposition les actes de son minutier.

3. On relève des brevets d'obligation, des promesses, des reconnaissances de dettes; ainsi le maître maçon Michel Vildot reconnaît devoir à Le Roy 450 livres (Vildot était un important propriétaire de la rue Neuve Saint-Louis, au Marais, voisin de Le Roy); le maître maçon Claude Convers (qui a travaillé à Versailles) reconnaît devoir, le 18 octobre 1636, 68 livres.



ces quelques lignes : « Dans le jardin de la dite maison et sous une des voutes d'icelui s'est trouvé ce qui ensuit... item une autre liasse d'autres papiers contenant six pièces qui sont papiers concernant *la dépense faite à Versailles*, aussi paraphés, comme dessus<sup>1</sup>. »

Ainsi ce Philbert Le Roy, qui avait été architecte sous Louis XIII et architecte du roi, avait travaillé à Versailles ! Les indications se précisaient. Nous serriens de plus en plus la confirmation de nos conclusions. Mais, si ce Le Roy avait travaillé à Versailles, avait-il travaillé au château et, à ce château, s'était-il employé à de simples réparations ou bien était-il l'auteur même de l'édifice ? C'était de ce dernier fait qu'il fallait trouver la preuve définitive.

Lorsqu'on a étudié les documents du début du XVII<sup>e</sup> siècle, on constate qu'aucune construction ou importante réparation n'est entreprise en général, en ce temps, dans les édifices royaux, sans que des actes notariés soient passés entre l'architecte qui assume l'entreprise de la construction ou le maître ouvrier auquel on fait faire la réparation projetée et les officiers des bâtiments du roi, agissant au nom du souverain. Avec un peu d'attention on reconnaît encore que pour ces édifices royaux, le notaire qui dresse l'acte n'est pas un notaire quelconque, ni un notaire spécial au roi, mais le notaire personnel du principal officier des bâtiments qui figure dans l'acte<sup>2</sup>. Si Philbert Le Roy avait construit Versailles, il existait quelque part un ou plusieurs contrats passés entre Louis XIII et lui : ces contrats devaient se retrouver chez le notaire du principal personnage du service des bâtiments sous Louis XIII, c'est-à-dire le surintendant.

Le surintendant des bâtiments sous Louis XIII, pendant la période qui a coïncidé avec la construction de Versailles, a été M. de Fourcy. Nous connaissons déjà M. de Fourcy. Des recherches antérieures sur le Louvre nous ont familiarisé avec ce personnage<sup>3</sup>. Nous savions quel était son notaire. Nous cherchâmes dans les minutes du successeur de celui-ci<sup>4</sup>. Il n'y avait rien pour 1624. Nous continuâmes

1. Minutier de M<sup>e</sup> Dubost.

2. Voir entre autres les *Actes de Sully*, éd. Mallevouë, où ont été réunis les textes de plus de 250 actes notariés recueillis dans le minutier du successeur de M<sup>e</sup> Simon Fournier, notaire personnel de Sully.

3. Voir notre article *Le Louvre et les plans de Lescot*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. I, p. 286 et suiv., et *Les Travaux du Louvre sous Henri IV d'après de nouveaux documents* (*Ibid.*, 1912, t. I, p. 197 et suiv.).

4. M<sup>e</sup> Salles, notaire à Paris. Nous tenons à remercier ici très vivement M<sup>e</sup> Salles de l'extrême obligeance avec laquelle il nous a laissé, pour le présent travail et d'autres, librement fouiller dans son riche minutier.

nos investigations. Enfin nous trouvâmes, mais seulement à partir de 1631, divers contrats passés entre notre Philbert Le Roy et Louis XIII, concernant le château de Versailles! Cette fois nous tenions la preuve cherchée. Que disaient ces contrats? Ils attestaient dans les termes les plus formels, les plus précis, les plus catégoriques, que, de la première assise des fondations jusqu'à la fin de l'édifice, Philbert Le Roy était l'unique auteur, comme architecte et entrepreneur, du château de Versailles de Louis XIII que nous connaissons. Seulement, ce château n'était pas de 1624; il avait été édifié de 1631



LA FAÇADE DU CHÂTEAU DE VERSAILLES DE PHILBERT LE ROY  
DU CÔTÉ DU LEVANT, D'APRÈS UNE GRAVURE D'ISRAËL SILVESTRE<sup>1</sup>

à 1634, remplaçant une construction antérieure, celle de 1624, qu'on faisait disparaître et sur laquelle nos contrats fournissaient quelques données<sup>2</sup>. Les comptes de M. Forest avaient raison : les propriétaires des terrains avaient pu être payés plusieurs années après l'acquisition de leurs biens, mais la construction du château avait été réglée au fur et à mesure. Il n'y avait plus de doute. C'était bien l'édification du château de Versailles qui avait été payée au sieur Le Roy, et le sieur Le Roy n'était pas que l'entrepreneur, il était l'architecte du Versailles de Louis XIII. Nous étions parvenu au but de nos recherches.

1. Réserve faite du balcon, ajouté sous Louis XIV.

2. Il paraîtra donc difficile que Salomon de Brosse, mort en 1626, ait été pour quoi que ce soit, même afin de revoir et d'approuver les plans, dans un travail entrepris cinq ans après sa mort.



Il y avait huit contrats<sup>1</sup>. Leur analyse va nous faire assister à l'édification progressive du château de Louis XIII, ce château n'ayant pas été imaginé d'un coup, dans son ensemble, mais réalisé peu à peu, partie par partie. Le premier contrat est daté du 30 avril 1631 ; il commence ainsi : « Devis des ouvrages de maçonnerie, charpenterie, couverture, plomberie, menuiserie, serrurerie, vitres et tous autres choses qu'il conviendra estre nécessaires tant pour la perfection de l'élargissement et ralongement du corps de logis regardant le parterre que pour l'entière construction de deux pavillons aux encoignures du dit corps d'hostel, le tout ainsi que Sa Majesté veut et entend estre fait en son chasteau de Versailles et suivant les plans, élévations et profils qui, pour ce, en ont été faits, arrêtés et paraphés... » Il s'agissait d'élargir et d'allonger le bâtiment central du château de Versailles de 1624 en reconstruisant entièrement la façade du côté du couchant. Des détails donnés dans cet acte il résulte que le château de 1624 présentait un corps de bâtiment très simple, rectangulaire, de 24 mètres de long — c'est la dimension actuelle, murs compris, du fond de la cour de Marbre, — sur 6 mètres de large, soit 144 mètres carrés superficiels, ce qui est très modeste et est la dimension, aujourd'hui, d'une ordinaire maison de particulier à Versailles. Les actes postérieurs nous apprendront qu'il y avait deux petites ailes, en retour, fort simples, proportionnées au « corps d'hostel<sup>2</sup> ». On comprend maintenant les critiques formulées par les contemporains sur le peu de splendeur du Versailles de Louis XIII. C'est probablement devant ces critiques que Louis XIII se décidait à agrandir sa demeure. On va voir que, ne voulant d'abord que l'agrandir, il va finalement la rebâtir de fond en comble. Voici ce qu'il demande à l'architecte, le 30 avril 1631.

Il lui demande de démolir l'ancienne façade sur le parterre, et d'en construire une nouvelle à six pieds en avant de l'ancienne, de

1. Ils sont classés à leurs dates respectives dans le minutier de M<sup>e</sup> Salle.

2. C'est à ce château de Versailles de 1624, aujourd'hui entièrement disparu, que s'applique l'intéressant inventaire qu'a publié M. Couard sous le titre de : *L'intérieur et le mobilier du château royal de Versailles à la date de la journée des Dupes (1630)*, Versailles, imp. de Aubert, 1906, in-8. Les commentateurs de ce texte trouvaient de grandes difficultés à faire cadrer les pièces signalées dans cet inventaire avec le plan de Versailles de Silvestre de 1667, ou à localiser également les parties de l'édifice qui se rattachent à l'histoire de la journée des Dupes. On a maintenant l'explication de ces difficultés. D'après cet inventaire, nous pensons que le premier étage du château de 1624 comprenait quatre pièces : le cabinet du roi, la chambre du roi, la salle et la garde-robe. Nous avons des raisons de croire que le cabinet du roi était à l'extrémité Nord.

façon que le château, au lieu de six mètres de large, en ait huit; puis d'allonger la façade, et de bâtir aux deux extrémités deux pavillons nouveaux, « décrochés », de la même architecture que le reste. Le devis entre dans les détails techniques et fixe presque chaque assise de la construction future :

« Premièrement, fouiller les fondations jusque sur fond vif, de la largeur de quatre pieds pour le corps d'hostel, les pourtours des pavillons seront de trois pieds de large, qui seront remplies de bon moellon maçonné avec mortier fait de chaux et de sable jusqu'au rez de chaussée. Sur icelles fondations qui auront trois pieds dix



FAÇADE DU CHÂTEAU DE VERSAILLES DE PHILBERT LE ROY DU COTÉ DU MIDI  
GRAVURE D'ISRAËL SILVESTRE<sup>1</sup>

pouces au rez de chaussée, sera laissée une retraite de sept pouces tant par le dehors que par le dedans, pour avoir, le dit corps d'hostel, vingt-trois pieds et demi dans œuvre, par bas, et posé trois assises de pierre de taille dure, avec reffens en bossage rustique à coups de pointe par le dehors; et par le dedans, au droit des poutres, sera posé des carreaux de pierre dure pour servir de jambes sous poutre, et ès endroits des murs de reffens sera fouillé aussi sur fond vif et continué les dits murs de reffens pour être lié avec le dit gros mur qui aura deux pieds huit pouces d'épaisseur ou de parpain, le surplus du dit mur sera rempli et garni de bon moellon maçonné avec mortier fait de chaux et de sable<sup>2</sup>. »

1. Réserve faite du balcon, ajouté sous Louis XIV.

2. Les murs de refend devaient être continués. Donc le nouveau château gardait ses divisions antérieures. La comparaison des plans prouve que tous



Le devis spécifie que les angles des pavillons seront en pierre de taille, qu'ils figureront des pilastres à chapiteaux doriques; seront également de pierre de taille les encadrements des croisées, les plinthes, les « tables » entre les fenêtres, les frontons, les entablements; « le remplissage d'entre la dite pierre » étant un parement de brique, et « les jambes sous poutre étant conduites de fond en comble par boutisse, pleine liaison et tout le surplus du mur maçonné avec moellon et mortier fait de chaux et sable et par dedans enduit avec plâtre ». Il est aisé de reconnaître à ces détails la construction brique et pierre qui subsiste encore aujourd'hui sur la cour de Marbre et de constater ainsi l'exactitude de l'ancienne gravure d'I. Silvestre représentant la façade de Versailles du côté du parterre avant la construction de Louis XIV : c'est la façade du devis de 1631.

Au premier étage, avec un retrait de six pouces du mur de façade, l'édifice devait avoir vingt-quatre pieds de large dans œuvre, au lieu de dix-huit qu'il avait auparavant. A la hauteur de l'entablement, le mur de façade n'aurait plus que deux pieds d'épaisseur. L'entablement et les frontons seraient de bonne pierre de Saint-Leu et tout le reste du mur serait continué en pierre de taille et brique « ainsi qu'il appert par le dessin », disait le texte. Partout la brique serait « mise en couleur, jointoyée avec blanc de plomb à l'huile ».

Les murs des pavillons décrochés seraient moins épais, ils auraient vingt pouces à la hauteur de l'entablement. Les cheminées seraient en plâtre, ornées de moulures; les appuis des croisées de pierre de liais ainsi que toutes les parties sculptées. Les planchers seraient continués tels qu'ils étaient dans la partie subsistante du château de 1624, c'est-à-dire avec des ais de sapin et un carrelage de petits carreaux; dans les pavillons il y aurait des carreaux de terre cuite.

Le devis prévoyait un escalier au centre de la façade, escalier à quatre « noyaux », trois rampants et deux paliers, dont les marches et paliers seraient en pierre de liais de cinq pieds de long sur quatre pouces et demi de haut et douze pouces « de giron »<sup>1</sup>. La rampe, ces murs de refend ont été changés postérieurement. Des fouilles permettraient sans doute de retrouver les fondations.

1. Le devis, plus loin, de charpenterie dira : « Seront mises deux poutres de quatre toises et demie de long et d'un pied de gros, nettes, taillées pour servir à une travée où est l'escalier. » L'escalier avait donc 8 mètres, sur, comme largeur, « une travée ». La « travée de comble » est généralement de 4 mètres : ceci peut donner les dimensions de la cage de l'escalier.

**Collection de M. Édouard AYNARD**

---

# Tableaux Anciens

DES ÉCOLES PRIMITIVES, DE LA RENAISSANCE  
ET DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

ŒUVRES DE :

Fra Angelico, Met de Blès, Albert Bouts, Corneille de Lyon, Cranach  
Giovanni di Paolo, Fra Filippo Lippi, Mainardi,  
Jean Malouel, Lorenzo Monaco, Piero di Cosimo, Pinturricchio  
Jacopo del Sellaio, etc.  
J.-B. Greuze, N. de Largillierre, Rembrandt, Jacob Ruysdaël, etc.

## Tableaux Modernes

par E. Carrière, J.-C. Cazin, E. Delacroix, C. Corot, E. Fromentin, Ingres  
Puvis de Chavannes, etc. — Dessins et Pastels

## Objets d'Art de Haute Curiosité et d'Ameublement

FAIENCES ORIENTALES, ITALIENNES  
ET HISPANO-MAURESQUES

*Ivoires, Émaux de Limoges, Bijoux, Plaquettes et Médailles*

BRONZES, SCULPTURES des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> Siècles

Meubles de la Renaissance et du XVIII<sup>e</sup> siècle

Sièges en tapisserie — Tapisserie Gothique — Étoffes

IMPORTANT TAPIS PERSAN DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

Vente après décès, à Paris, **GALERIE GEORGES PETIT**  
8, rue de Sèze, 8

Les 1<sup>er</sup>, 2, 3 et 4 Décembre 1913, à 2 heures

---

COMMISSAIRE-PRISEUR : M<sup>e</sup> F. LAIR-DUBREUIL, rue Favart, 6

*Experts pour les objets d'art :*

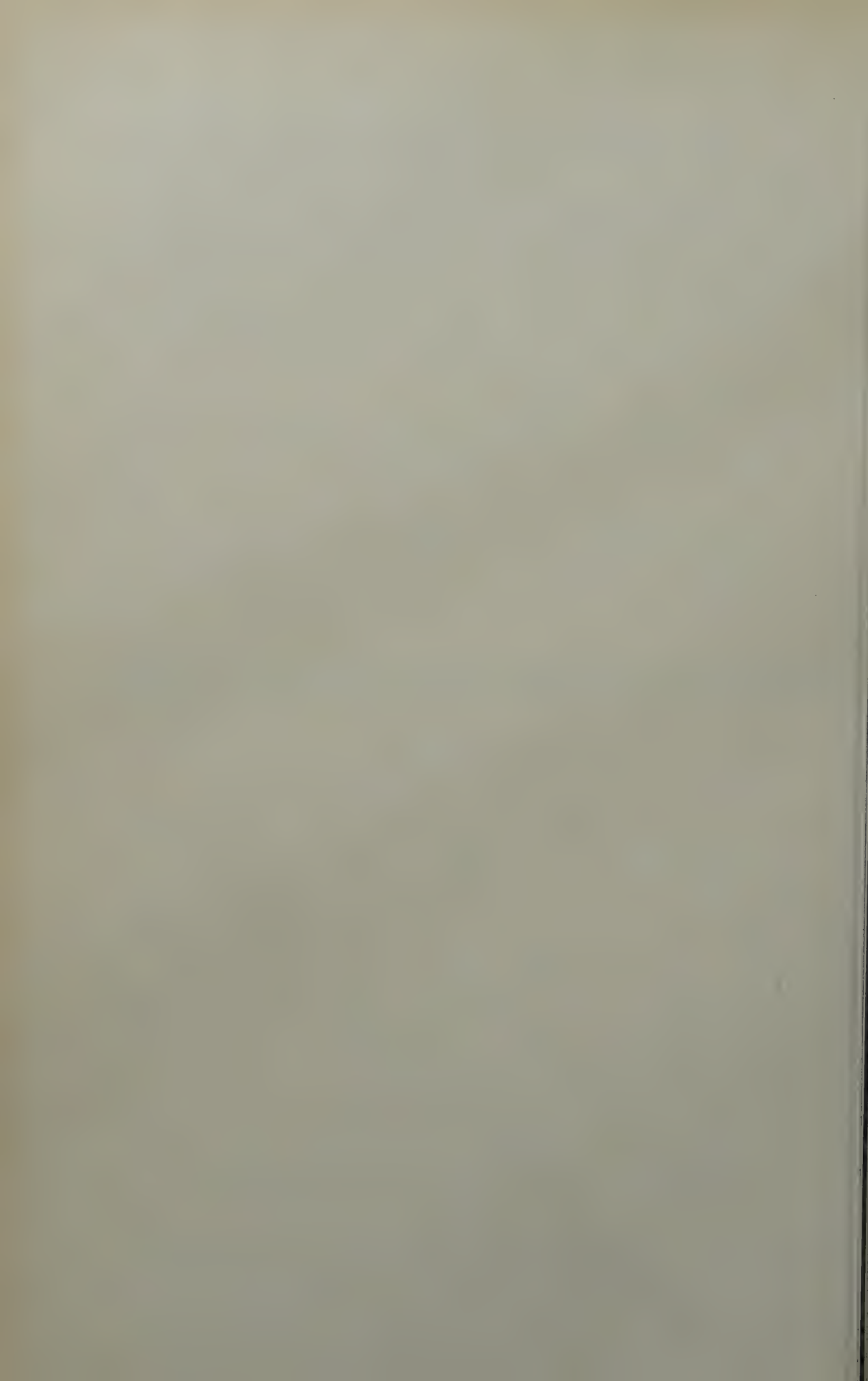
MM. MANNHEIM  
7, rue Saint-Georges

M. HENRI LEMAN  
37, rue Laffitte

Expert pour les Tableaux : M. JULES FÉRAL, 7, rue Saint-Georges.

EXPOSITIONS { PARTICULIÈRE : Le Samedi 29 Novembre 1913, de 1 h. 1/2 à 6 heures.  
PUBLIQUE : Le Dimanche 30 Novembre 1913, de 1 h. 1/2 à 6 heures.





également en pierre de liais, dont les balustres en pierre de taille de Saint-Leu seraient poussés à la main ou tournés au tour, s'élèverait jusqu'au premier; au delà, elle serait en bois, comme le reste de l'escalier et du même dessin. A la fenêtre éclairant cet escalier au premier étage, on mit un balcon. Cet escalier n'a pas été construit, ou il a été déplacé plus tard, car sur le plan de Versailles de 1667 il figure dans les ailes.

La charpenterie était l'objet d'un soin tout spécial. Aux deux pavillons il y aurait, à chaque étage, pour les planchers, quatorze solives de vingt pieds de long sur huit pouces d'épaisseur. Les pièces des combles et des pavillons étaient énumérées : on prévoyait aux combles des pavillons trois petites fenêtres. Au bâtiment central, il y aurait à chaque étage quatorze poutres de quatre toises et demie, dont l'épaisseur serait à déterminer par l'architecte à ses risques et périls pour assurer la sécurité de l'édifice. On enlèverait les poutres du château de 1624, les nouvelles seraient glissées sous les parquets préexistants qu'on conserverait, « ès places des dix qui y sont à présent, hormis qu'elles porteront d'une part sur le mur, du côté de la cour et de l'autre bout sur le mur neuf du côté du parterre ». Deux salles, expliquait le devis, se trouveraient ainsi agrandies aux deux extrémités du bâtiment, l'une, le cabinet de Louis XIII, qui aurait dès lors vingt-quatre pieds en tous sens au lieu de quatorze pieds de large qu'elle avait auparavant; l'autre, « à l'autre bout près la salle qui sert encore de garde-robe à Sa Majesté<sup>1</sup> ». Le comble du bâtiment de 1624 se terminait aux deux extrémités par des pignons qui seraient démolis « ensemble celui du long pan qui est devers le parterre ».

Au galetas, on démolirait les charpentes et les plâtres de toutes les cloisons édifiées pour faire les chambres qui existaient; on lèverait les planchers de ce galetas plus haut de 15 ou 16 pouces, de façon à hausser le plafond du premier étage; on étayerait et on « retiendrait en l'air » la charpente du comble du bâtiment « pour couper et accourcir les jambes de force par les pieds, à la hauteur qu'il conviendra pour lever le dit plancher ». On rétablirait ensuite les cloisons des chambres. Une série de détails suivaient afin d'assurer la solidité du comble; on prévoyait les parties nouvelles de ce comble aux extrémités allongées du bâtiment et à la façade sur le

1. On voit, en effet, sur le plan de Silvestre de 1667 deux salles aux deux extrémités de la façade sur le parterre ayant chacune 8 mètres de long sur 8 mètres de large, dont l'une est le cabinet de Louis XIII.



parterre; les plombs étaient indiqués, les gargouilles, le faitage.

On utilisait les anciennes croisées qui seraient bonnes. Donc les fenêtres de la nouvelle façade devaient avoir, au moins en partie (sans doute le rez-de-chaussée), les dimensions de l'ancienne; elles seraient peintes à l'huile de couleur bois. On employait également les anciens « panneaux de vitres » en bon état et la serrurerie ancienne. L'auteur du devis visait évidemment à l'économie. Le bâtiment, enfin, serait recouvert en entier de belle et bonne ardoise.

Tel était ce premier devis. Nous passons des détails. Il était accompagné de plans, dessins, profils, élévations qui n'ont pas été conservés. Suivant la procédure, le devis décrit, l'architecte Philbert Le Roy allait prendre devant le notaire l'engagement de l'exécuter ponctuellement. L'acte et les actes suivants indiquent formellement que c'est Philbert Le Roy qui a fait les plans, dessins, profils, élévations : « Conformément, dit le texte, aux plans, dessins, élévations *de ce fait par le dit Le Roy.* » C'est sur ces plans qu'a été dressé le devis. Voici sous quelle forme Philbert Le Roy s'engageait à « faire et parfaire » de fond en comble la façade nouvelle qu'il avait imaginée et dessinée, ainsi que les deux pavillons décrochés créés par lui :

« Par devant les notaires gardes notes du roi du Châtelet de Paris, soussignés, fut présent en sa personne Philbert Le Roy, ingénieur et architecte ordinaire des bastimens du roi, demeurant à Paris, rue Neuve-Saint-Louis, paroisse Saint-Gervais, lequel a reconnu et confessé avoir promis et promet au roi nostre dit seigneur, messire Henri de Fourcy, seigneur de Chessy, conseiller du roi en son conseil d'État et privé, superintendant et ordonnateur des bastimens de Sa Majesté, à ce présent, stipulant et acceptant pour et au nom de Sa dite Majesté, et en présence de Jean de Donon, escuyer, sieur de Mongeron, conseiller du roi et contrôleur général des dits bastimens, de faire et parfaire, bien et duement, comme il appartient, au dire d'experts ouvriers et gens à ce cognoissant, tous et chacun des ouvrages mentionnés au devis d'iceux, devant écrit, de la solidité et durée desquels le dit Le Roy demeurera responsable et fournira de toutes matières et choses généralement reconnues nécessaires pour rendre le grand corps de logis et deux pavillons y joints logeables, la clef à la main et tous les trois étages, pour le service et usage de Sa Majesté et de sa suite et pour cet effet, les rendra faits et parfaits et place nette dans ce dernier jour de septembre prochain, *le tout suivant les plans et desseings de ce par le dit Le Roy faits et*

paraphés *ne varietur* par les dits sieurs comparants et notaires sous-signés. » Le prix fixé pour l'exécution de ce travail était de 43 000 livres. Louis XIII avait approuvé les clauses à Dijon le 29 mars précédent<sup>1</sup> : on avait déjà remis à Le Roy 10 000 livres ce 29 mars : on lui paierait le reste au fur et à mesure.

Philbert Le Roy se mit à l'œuvre. Les comptes de M. Forest et les contrats vont se suivre parallèlement se confirmant les uns les autres. Le 17 mai et le 17 juillet Le Roy recevait 10 000 livres<sup>2</sup>. A ce moment une difficulté se présenta.

Lorsque, récemment, des fouilles ont été pratiquées à Versailles afin d'établir un calorifère central, on a mis à jour un sous-sol extraordinairement meuble. Ce sous-sol est fait d'un sable très fin, pulvérulent. Comment des constructions ont-elles pu tenir sur ce que Saint-Simon appelait lui-même « des sables mouvants<sup>3</sup> » ? Effectivement, à peine sorti de terre, un des pavillons décrochés, construit par Le Roy, glissa. La surintendance des bâtiments crut devoir prendre des précautions à l'égard de l'architecte : le 28 juillet 1631, un nouveau contrat — le second — était passé avec lui, contrat qui reproduisait le précédent, mais contenait quelques modifications<sup>4</sup>. Il stipulait que, sur les sommes à payer à Le Roy, 6 000 livres seraient retenues durant trois années après l'achèvement des travaux, « ce, par sûreté et assurance d'un des deux pavillons jà commencés, desquels la fondation a été trouvée douteuse ». Un certain nombre d'autres points étaient précisés, par exemple celui qui concernait les planchers, lesquels seraient « peuplés de solives de cinq et sept pouces » d'épaisseur, « couvertes d'ais, d'entrevoult ». Ensuite on renonçait à conserver l'ancien comble et on le démolissait entièrement pour le refaire à neuf ; on refaisait également la charpenterie des cloisons et les chevalets des lucarnes.

Ce même 28 juillet, MM. de Fourcy, de Donon et J. Jacquelin, intendant et ordonnateur des bâtiments, passèrent avec Philbert Le

1. « Cette promesse et marché fait, moyennant la somme de quarante-trois mille livres tournois, accordée au dit Le Roy, par Sa dite Majesté, suivant les articles qu'il a plu à Sa dite Majesté en résoudre en la ville de Dijon le vingt-neuvième mars dernier, signés Louis, et plus bas de Loménie, envoyés au dit sieur de Fourcy, pour, suivant et conformément au devis d'iceux en passer le présent marché. » (Minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Salle.)

2. Arch. Nat., O<sup>1</sup>3871, p. 351 et suiv.

3. Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Chéruel, t. XII, p. 80. Les fouilles ont mis à jour le parement du fossé à fond de cuve entourant le château. Les fondations sont très peu profondes. Le château de Versailles n'avait pas de caves.

4. Minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Salle, à la date.



Roy un troisième contrat<sup>1</sup>. Ce contrat avait trait aux murs du parc de Versailles qu'il s'agissait de construire. Le mur aurait deux pieds de large aux fondations, 20 pouces d'épaisseur au-dessus, 18 sous le chaperon qui serait fait en dos d'âne, et 10 pieds de haut sans chaperon, en moellon et mortier avec enduit. Le travail devrait être effectué à raison de 110 sols par toise carrée, payables à mesure que le mur s'élèverait. En février 1636, Philbert Le Roy reconnaîtra dans une quittance avoir reçu de M. Forest un total de 23 116 livres 10 sols, pour avoir construit 4 203 toises de murs du parc<sup>2</sup>.

Engagé dans des dépenses élevées pour lesquelles on ne le payait que peu à peu, Philbert Le Roy avait besoin, à l'égard des gens qu'il employait, d'une caution : il la trouva en août 1631 dans la personne d'un certain Nicolas le Jeune, maître couvreur de maisons, bourgeois de Paris, qui « à la prière, requeste et pour faire plaisir au dit Le Roy », consentait à garantir celui-ci de ce que devait lui payer Louis XIII pour l'achèvement « des ouvrages de maçonnerie, charpenterie, et autres mentionnés au devis et marché fait en son chasteau de Versailles... » Ce fut l'objet d'un nouvel acte notarié — notre quatrième contrat — passé le 10 août 1631<sup>3</sup>.

Les travaux se poursuivirent régulièrement. Cette année 1631, Le Roy touchait 8 000 livres, le 26 août ; 7 000, le 24 novembre ; 5 000, le 21 février 1632 ; 10 000, le 25 mars ; 16 000, le 5 mai ; 18 000, le 22 juin ; 16 600, le 13 août<sup>4</sup>. Il est à remarquer qu'à cette date Le Roy a touché un total de 110 600 livres, chiffre supérieur à celui que les contrats précédents fixaient et qui était de 66 116 livres. Avait-il déjà commencé les autres travaux qui vont suivre ? Peut-être.

Louis XIII, en effet, mis en goût par les premières constructions élevées, avait résolu de refaire aussi les ailes de son château, sur la cour, dans le même style que la façade sur le parterre et même de faire refaire la façade du corps d'hôtel central sur la cour. De proche en proche ainsi tout l'édifice de 1624 disparaissait : il n'en restait que des fondations sur partie desquelles s'élevait le château nouveau.

On commença par l'aile droite (prise en entrant). Le contrat passé

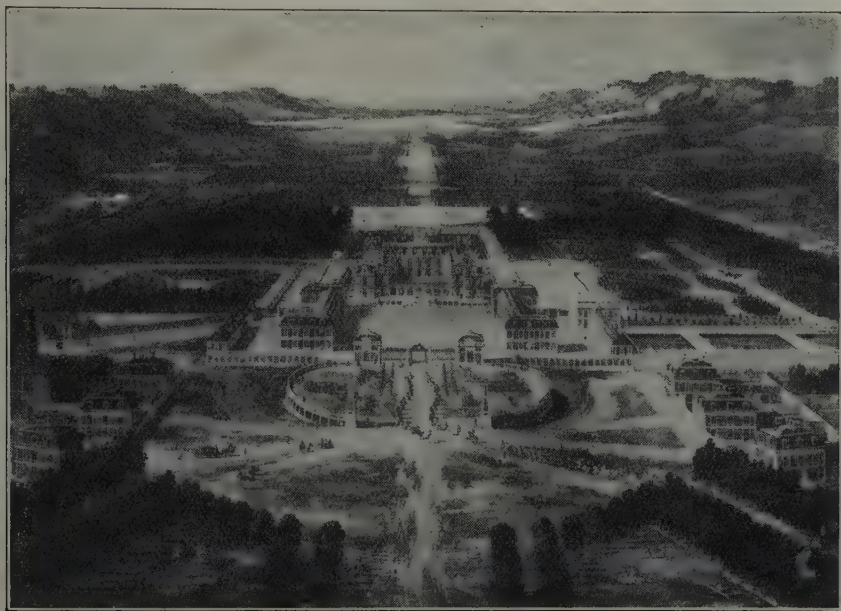
1. Minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Salle, à la date.

2. Ce sont des toises carrées. Il n'est pas aisé d'en déduire la longueur exacte des murs du parc, des éléments importants du calcul faisant défaut, le devis spécifiant, par exemple, que les fondations seront d'inégale profondeur suivant l'état du fond vif à atteindre.

3. Minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Salle, à la date.

4. Arch. Nat., O<sup>1</sup>3871, *loc. cit.*

avec Le Roy à ce sujet est du mois d'octobre 1632<sup>1</sup>. Nous en avons la date ; nous n'en avons pas retrouvé la minute. Nous savons que le premier étage devait être affecté à une galerie<sup>2</sup>. On démolissait ce qui existait auparavant : l'architecte prenait les démolitions. L'aile aurait — à en juger par l'aile gauche qui, au dire du contrat relatif à cette aile gauche sera exactement pareille à l'autre — 12 toises de long ; elle serait terminée par un gros pavillon de 4 toises en carré, auquel se rattacherait un autre pavillon décroché plus petit, analogue



LE CHÂTEAU DE VERSAILLES DE PHILBERT LE ROY  
APRÈS LES PREMIÈRES TRANSFORMATIONS DE LOUIS XIV  
D'APRÈS UN TABLEAU DU TEMPS

(Musée de Versailles.)

à ceux de la façade sur le parterre, de 3 toises aussi en carré, le tout bâti en pierres de taille sur le même style que la façade et les pavillons du parterre<sup>3</sup>. Nous savons ce qu'a coûté l'aile gauche : 58 000 livres. Nous supposons que l'aile droite a coûté approximativement le même prix.

Le contrat concernant la façade du château sur la cour, qui a suivi, est du 2 mai 1633. Il a été passé par Philbert Le Roy avec Jacquelin en présence de Jean de Donon : « Devis des ouvrages de

1. Minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Salle, à la date.

2. C'est ce que va dire le contrat concernant l'aile gauche.

3. C'est le bâtiment qui figure sur le plan de Silvestre de 1667.



maçonnerie, charpenterie, couverture, plomberie, menuiserie, serrurerie, vitres et toutes autres choses qu'il conviendra estre nécessaires à faire pour la perfection de la devanture du grand corps d'hostel, devers la cour du chasteau de Versailles<sup>1</sup>. »

On la refaisait aussi totalement : « le gros mur, lucarnes, etc., sera fait entièrement, de fond en comble, des mêmes matériaux, espaisseur, hauteur et façon que celui de l'autre côté [vers le parterre], avec pierres de taille, brique et moellons, maçonnerie avec chaux et sable. » L'architecte fournirait des menuiseries neuves aux croisées. Philbert Le Roy « feroit tous les estaitements qu'il conviendra, rétablira toute la couverture tant du comble que chevalets et frontons. » Il y aurait, au centre, un balcon, « dont tout le gros fer nécessaire sera fourni et même les appuis » ; ce balcon « seroit de même matière, façon et saillie que celui de l'autre côté, devers le parterre, avec son perron de même<sup>2</sup>. » L'architecte s'engageait à « faire et parfaire » le travail pour le 30 septembre suivant, moyennant la somme de 12 960 livres. Le Roy avait déjà reçu 16 000 livres le 4 novembre 1632, 6 000 le 30 avril 1633 ; il allait en recevoir 10 000 le 22 mai, 17 000 le 15 juin<sup>3</sup>. Le 14 juillet, Louis XIII décida de procéder à la construction de l'aile gauche.

« Devis des ouvrages de maçonnerie, charpenterie, couverture, plomberie, menuiserie, vitres et tous autres », dit le nouveau contrat, — le septième — « qu'il conviendra estre nécessaires pour la construction de la seconde aile, entrant, à main gauche, que Sa Majesté désire estre faite en son chasteau de Versailles... faisant cymétrie et des mêmes matières et ornemens que l'autre aile ci-devant faite, servant de galerie<sup>4</sup> ».

Cette aile aurait 12 toises de long ; elle serait terminée par un gros pavillon de 4 toises en carré et d'un autre, décroché, de 3 toises aussi en carré. L'architecte était chargé d'y aménager 14 chambres « avec tous les planchers... entresolles nécessaires. » Philbert Le Roy s'engageait à livrer le bâtiment, « la clef a la main, » à Pâques suivant, en gardant toujours pour lui les démolitions, moyennant la somme de 58 000 livres. En février 1636, Le Roy donna quittance finale de cette somme qu'il a reçue par acomptes.

1. Minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Salle, à la date.

2. Ce balcon se devine sur la petite gravure représentant le château de Versailles qui figure dans le plan de Gomboust de 1652.

3. Arch. Nat., O<sup>1</sup>3871, *loc. cit.*

4. Minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Salle, à la date.

Ainsi la reconstruction entière des trois parties du château — corps central et ailes — était déterminée. Il ne restait plus qu'à fermer la cour qui s'ouvrait vers le levant. Ce fut l'objet du dernier de nos contrats, le huitième, en date du 30 juin 1634<sup>1</sup>.

Par ce contrat Philbert Le Roy établissait « une terrasse servant d'entrée au devant de la cour du chasteau de Versailles, entre les deux gros pavillons ». Cette terrasse serait sur une galerie ajourée de 12 toises de long et 12 pieds de haut, constituée par six arcades de pierre de taille dure de Saint-Leu : au milieu de ces arcades,



LA FAÇADE DU CHÂTEAU DE VERSAILLES DE PHILBERT LE ROY  
DU CÔTÉ DU COUCHANT  
APRÈS LES PREMIÈRES TRANSFORMATIONS OPÉRÉES SOUS LOUIS XIV  
D'APRÈS UNE GRAVURE D'ISRAËL SILVESTRE

dont les voussures seraient ornées de sculptures, s'ouvrirait la porte d'entrée en bois, « de menuiserie de façon honneste »<sup>2</sup>. La terrasse qui s'étendait sur les arcades aurait six pieds de large, un pavé de grande pierre de liais et deux balustrades de fer à claire-voie, ornée de boules scellées en plomb<sup>3</sup>. Les arcades seraient garnies de grandes grilles de fer, offrant des « cintres, rouleaux, fleurons, avec des panniers, pommes », les grilles seraient peintes en vert, et les pommes et fleurons dorés<sup>4</sup>. Philbert Le Roy promettait à Jacquelin

1. Minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Salle, à la date.

2. Avec la porte, cela ferait en tout sept arcades.

3. C'est cette balustrade qui a été ensuite développée par Louis XIV en un balcon continu tout autour du château.

4. M<sup>lle</sup> de Scudéry, dans la *Promenade de Versailles* (Paris, C. Barbin, 1669,



et à Jean de Donon de « faire et parfaire » le tout en fournissant les matériaux nécessaires pour « le jour et feste de Notre Dame d'août prochain venant », moyennant la somme de 9400 livres tournois. En février 1636, Le Roy délivrera la quittance finale de cette somme<sup>1</sup>.

D'après les devis mentionnés par tous ces contrats, Philbert Le Roy devait toucher en tout 204 476 livres. D'après les comptes de M. Forest, il a reçu 213 600 livres, soit une différence de 9 124 livres. Nous supposons que cette différence représente le chiffre des frais de l'aménagement de l'aile droite, que nous n'avons pas retrouvé et qui a pu être plus élevé que celui des frais de l'aile gauche.

Tels sont les contrats qui furent passés entre Philbert Le Roy et Louis XIII au sujet du château de Versailles. La preuve décisive était donc acquise. Le château de Versailles de Louis XIII, celui que nous connaissons, celui que Louis XIV a plus au moins respecté, celui dont on admire encore aujourd'hui, sur les côtés de la cour de Marbre, les élégantes dispositions et l'heureux effet de décoration brique et pierre, ce château ne date pas de 1624 : il n'est ni de Le Mercier, ni de Salomon de Brosse — qui était mort en 1626 ; — il a été construit de 1631 à 1634 ; il est l'œuvre certaine, indéniable, définitive, de l'architecte Philbert Le Roy.

Le Roy avait-il aussi construit le château de 1624 ? Nous l'ignorons. Il y a même des raisons de ne pas le croire<sup>2</sup>. De qui est ce château ? Nous l'avons longtemps et vainement cherché. De fait, la question n'a qu'une importance secondaire. Si ce château de 1624 a entièrement disparu, s'il n'en subsiste que des fondations qu'on retrouverait sans doute, pour la façade ouest, au fond de la cour de Marbre, à six mètres — à l'intérieur — de la façade actuelle ; si la construction était à ce point petite — six mètres de large sur 24 de long — que les contemporains s'appliquent à n'en parler qu'avec dédain : — « *picciola casa* », écrivait l'ambassadeur vénitien<sup>3</sup> ; « chétif

in-8, p. 27), parle de « ces grandes arcades où l'or et le vert sont si bien mêlés ensemble ».

1. Quittance notariée figurant à la suite de l'acte.

2. On va voir, en effet, que Le Roy n'a été nommé architecte du roi qu'en 1626. D'autre part, durant cette année 1624, il est très occupé par un grand projet de canal dont il va être question ; dans ce projet, il ne s'intitule qu'ingénieur et on ne constate pas qu'il paraisse occupé ailleurs par Louis XIII.

3. Dépêche de G. Pesaro du 11 juillet 1624 (Bibl. Nat., ms. italien 1782, p. 376).

château », disait Bassompierre<sup>1</sup>; « petite maison », ajoute l'historiographe Charles Bernard<sup>2</sup>; « petit logement d'un gentilhomme de dix ou douze mille livres de rente », juge de Morgues<sup>3</sup>; — si enfin nous n'avons aucune donnée sur ce qu'était l'architecture de cet édifice, il apparaîtra qu'il n'y a qu'un intérêt relatif à déterminer l'auteur d'une œuvre inconnue, disparue et peu remarquable. Il était plus précieux pour l'histoire de l'art et de Versailles d'identifier le nom de l'architecte qui nous a laissé les seyantes constructions de la cour de Marbre que tout le monde apprécie.

\*  
\* \*

Nous terminerons par quelques renseignements biographiques qu'il nous a été donné de rencontrer sur Philbert Le Roy.

Il appartenait à une assez bonne famille bourgeoise qui avait des attaches avec Montpellier : sa cousine, Marguerite Le Roy, avait épousé « noble Jean de Chenique, bourgeois de Montpellier. » Il se qualifie lui-même dans plusieurs actes de « noble homme. » On voit dans son contrat de mariage figurer d'autres cousins : ils attestent une parenté honorable : l'un est « Gaspard de Férault, écuyer, sieur de Mérizy, capitaine aux armes de Navarre », l'autre, un M. Nicolas Justice, intendant des maisons et affaires de MM. Pelletier et Château-Poissy<sup>4</sup>.

Avant d'être qualifié d'architecte, Philbert Le Roy portait le titre d'ingénieur. Nous le trouvons avec la désignation d'« ingénieur de Monseigneur d'Angoulême » dans une pièce importante du mois de février 1623 par laquelle il propose à Louis XIII une entreprise considérable<sup>5</sup>.

Il s'agit d'un projet de canal à creuser entre la Marne — à la hauteur de Gournay — et Paris, par Villemomble. Ce canal, qui devait assainir Paris et donner de nouvelles facilités à la navigation, aboutirait à la hauteur de l'hôpital Saint-Louis, entre les faubourgs du Temple et de Saint-Martin : il aurait 11 000 toises de long sur 8 de large et 12 pieds de profondeur. Philbert Le Roy demandait, conjointement avec trois associés, à faire le travail moyennant trois

1. Bassompierre, *Journal*, éd. Chantérac, t. III, p. 286.

2. C. Bernard, *Hist. du roi Louis XIII*, 1646, in-fol., t. II, p. 226.

3. M. de Morgues, *Diverses pièces pour la défense de la royne mère*, 1637, in-fol., p. 76.

4. Bibl. Nat., Cabinet des titres, Pièces originales, 2581, fol. 73 r°.

5. Bibl. Nat., ms. fr. 4874, fol. 150 r°, 152 r°, 169 v° et suiv.



livres la toise cube, ce qui représentait une affaire de 528 000 livres. Les études du projet avaient été poussées, le détail était minutieux : Il devait y avoir des écluses, six ponts, un port près de l'hôpital Saint-Louis, avec écluses doubles pour permettre aux bateaux de descendre dans les fossés de la ville. Ces fossés seraient approfondis de 6 pieds et élargis jusqu'à 12 toises, depuis la porte Saint-Antoine jusqu'à la porte Saint-Denis. De là, un nouveau fossé irait de la porte Saint-Denis aux Tuileries, avec 12 toises de large sur 6 pieds de profondeur. « Par ce moyen, le faubourg de Montmartre et Saint-Honoré et Villevesque seront enfermés. » Un port serait établi à la hauteur du mail de la porte de Montmartre, six ports ou quais à chacune des portes de la ville, « pour la charge et décharge des marchandises » ; un pavé de cinq toises de large était prévu, des abreuvoirs à ces ports : il y aurait des ponts sur les fossés. Après quoi Le Roy proposait un troisième canal de 3 000 toises de long, allant de la porte du Temple à Chaillot, et qu'il appelait le canal de Chaillot.

A ces travaux déjà énormes s'ajoutaient des réservoirs où l'eau serait amenée par de gros tuyaux et servirait à de grandes chasses destinées à nettoyer les fossés de Paris et les égouts. Ce que cherchait Le Roy était, comme il le disait, de trouver « les moyens de purger l'impureté de l'air, nettoyer et oster les infections qui causent les maladies contagieuses », fournir abreuvoirs et fontaines « d'eau abondante, claire et vive pour la commodité du public et nettoyageement des immondices, putréfactions et ordures de la dite ville » ; puis, faciliter la navigation.

La demande présentée le 6 février 1623, le Conseil du roi décida que le surintendant des finances La Vieuville, les conseillers d'État de Roissy, de Marillac et de Chevry seraient commis pour étudier, avec le prévôt des marchands et les échevins de Paris, et les trésoriers de France, si la proposition était réalisable. Le 15 mars, les commissaires faisaient un rapport favorable. Le Roy demanda à Louis XIII de passer un contrat en vertu duquel on lui avancerait 100 000 livres, et on ferait avec lui un bail de vingt ans pour le nettoyageement de la ville. Le 13 janvier 1624, le Conseil du roi rendait un arrêt aux termes duquel il était accordé à l'ingénieur un canal provisoire de trois toises de large, payable à raison de 25 000 livres par 1 000 toises courantes, et une provision de 100 000 livres. Malheureusement, Le Roy ne reçut pas cette provision ; l'affaire n'eut pas de suite. Le Roy revint à la charge, offrit d'exécuter son canal avec

neuf toises de large, ce qui permettrait le passage des gros bateaux, et reviendrait à 75 000 livres les 1 000 toises courantes. Il insista pour qu'on lui avançât 100 000 livres; la proposition n'aboutit pas.

Est-ce cette affaire qui le mit en vedette ou une autre que nous ne connaissons pas? Eut-il l'occasion de faire valoir ses talents d'architecte dans quelque entreprise qui attira sur lui l'attention? Toujours est-il que vers la fin de 1625 Philbert Le Roy était présenté à Gaston, frère de Louis XIII, et que « Monseigneur, fils de France, frère unique du roi, duc d'Anjou, » par brevet daté du 3 janvier 1626, le nommait son architecte « pour en jouir aux honneurs et privilèges<sup>1</sup>. » L'année suivante, le 12 novembre 1627, également par brevet, Philbert Le Roy était nommé architecte du roi, ou, comme le disait l'acte, « retenu par Sa Majesté pour l'un de ses architectes et ingénieurs pour jouir des droits et gages y attribués<sup>2</sup> ». C'est à ce titre qu'en novembre 1629 il passa contrat avec Louis XIII au sujet d'une construction sur laquelle nous n'avons aucun renseignement : nous avons la mention du contrat, nous n'en avons pas le texte<sup>3</sup>. Philbert Le Roy, sans doute, préparait déjà les plans du nouveau château de Versailles lorsque, au moment où il allait traiter pour l'édification du bâtiment, le 29 mars 1631, par brevet sur parchemin, Louis XIII lui renouvela son titre d'ingénieur et architecte du roi<sup>4</sup>. Les papiers relevés dans l'inventaire fait après le décès de sa femme nous apprennent que Philbert Le Roy, comme gages et appointements d'ingénieur du roi, touchait 1 000 livres « d'ordinaire », et 2 400 livres « d'extraordinaire », ceci indépendamment des bénéfices qu'il pouvait faire sur les constructions royales<sup>5</sup>.

1. D'après l'inventaire après décès des biens de M<sup>me</sup> Philbert Le Roy du 4 février 1645 (minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Dubost, notaire à Paris).

2. *Ibid.*

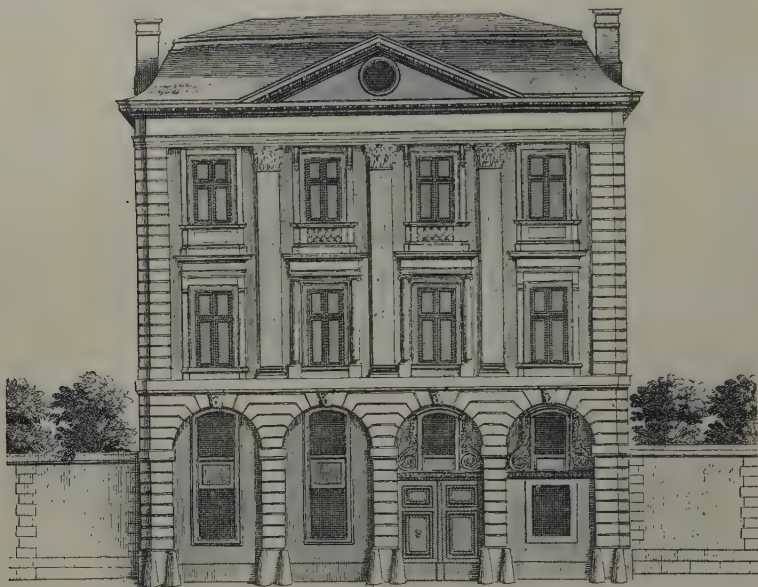
3. Répertoire du minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Salle.

4. Inventaire après décès des biens de M<sup>me</sup> Philbert Le Roy (minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Dubost, 4 février 1645) : « item trois brevets en parchemin datés du 3<sup>e</sup> janvier 1626, 12<sup>e</sup> novembre 1627 et 29<sup>e</sup> mars 1631 par deux desquels et pour les considérations y contenues, Sa Majesté avoit retenu le dit sieur Le Roy pour l'un de ses architectes et ingénieur pour jouir des droits et gages y attribués, signés Louis de Beauclerc et de Loménie; et par l'autre, Monseigneur, fils de France, frère unique du roi, duc d'Anjou, auroit accordé au dit sieur Le Roy une charge d'architecte pour en jouir aux honneurs et privilèges, signé Gaston et plus bas Goulard. » Il est aisé de déterminer quel est celui des trois brevets qui est de Gaston, puisque le frère du roi n'a porté le titre de duc d'Anjou que jusqu'en août 1626, époque à laquelle il a pris celui de duc d'Orléans.

5. Minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Dubost : « Desquels gages et appointements attribués aux dits offices, le dit sieur Le Roy a déclaré lui estre dû les années



Les bénéfices devaient être assez sûrs pour qu'un an après les débuts des travaux effectués au château de Versailles Philbert Le Roy ait puse décider à acquérir un important terrain situé à Paris, au Marais, et y bâtir un hôtel qu'il devait habiter. Le 29 septembre 1632, en effet, il achetait à maître Adam Barthélemy, seigneur de Bussy, conseiller à la Cour des aides, « une place et fond de terre de 10 mètres de façade, située rue Neuve Saint-Louis », entre les rues du Parc Royal et de Saint-Anastase, sur un ancien fond ayant appartenu aux



LA MAISON DE LA RUE DU MAIL, A PARIS, ATTRIBUÉE A PHILBERT LE ROY  
D'APRÈS UNE GRAVURE DU « RECUEIL D'ARCHITECTURE » DE MAROT

religieuses de Saint-Gervais, pour le prix de 24 livres la toise<sup>1</sup>. Le 22 décembre 1632, par un nouveau contrat, le même de Bussy ajoutait cinq nouvelles toises, ce qui faisait en tout 30 mètres de façade<sup>2</sup>. Sur ce terrain, Le Roy construisit une demeure assez large et spacieuse offrant, dans une cour intérieure, un « corps d'hostel » central de 12 toises de long, flanqué de deux petits pavillons avançant.

43 et 44 (1643, 1644), à l'égard de la charge d'ingénieur, à raison de 1 000 livres par an, ordinaire, et 2 400 livres d'extraordinaire et pour les autres appointements, il n'en a rien reçu il y a plus de six ans. » Des plaintes de ce genre étaient fréquentes en ce temps.

1. D'après l'inventaire après décès des biens de M<sup>me</sup> Philbert Le Roy le 4 février 1645 (minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Dubost).

2. *Ibid.*

Cet hôtel a disparu : nous ne pouvons juger du talent de notre architecte par cet exemple.

Mais nous avons un autre exemple qui nous permet de mieux le connaître : c'est une maison qu'on lui attribue à Paris, rue du Mail, n° 7<sup>1</sup>. La rue du Mail avait été ouverte en 1634<sup>2</sup>. La façade de cette demeure est conservée : elle n'est pas sans caractère. Trois pilastres cannelés, que terminent des chapiteaux corinthiens, s'élèvent entre les quatre fenêtres de chacun des deux étages. Il y avait jadis au rez-de-



LES DEUX ÉTAGES DE LA MAISON DE LA RUE-DU MAIL  
(ÉTAT ACTUEL)

chaussée quatre arcades. L'encadrement des fenêtres présente des motifs différents. Pour dessiner ces motifs, l'architecte s'est servi des éléments que lui fournissaient Vitruve et l'antiquité. Comme tous les architectes de la fin du xvi<sup>e</sup> et du début du xvii<sup>e</sup> siècle, il a été, évidemment, élevé à l'école de l'art grec et romain. Si cette façade n'offre rien de bien personnel, elle dénote cependant chez Le Roy du goût, le sens de l'harmonie, une heureuse élégance toute française. C'est à peu près ce qu'on pourrait dire également de Versailles, bien

1. Jean Marot, dans son recueil *L'Architecture française* (Paris, in-fol. non paginé) donne le dessin de la façade de cette maison en disant qu'elle est de Le Roy.

2. Lefeuve, *Les anciennes maisons de Paris*, Paris, 1873, in-8, t. III, p. 378.



qu'il y ait rue du Mail plus de recherche, plus d'effort, plus de préoccupation d'un classicisme savant qu'à Versailles. Nous avons raison d'apprécier le Versailles de Louis XIII. En fait, si nous le comparons avec les monuments du temps, nous constatons qu'il ne présente que peu d'originalité; tous les éléments, jusqu'au plan, se retrouvent dans les édifices contemporains<sup>1</sup>. Le Roy a imité ce qui se faisait autour de lui; mais ce qui lui est particulier, ici aussi, c'est le goût, dans les proportions, de la mesure, une certaine distinction sobre et aisée.

D'après A. Lance, il aurait encore été chargé, en 1636, de dresser les plans de l'église Saint-Sulpice dont, en 1615, la construction avait été confiée à Christophe Gamard<sup>2</sup>. D'après, au contraire, C. Bauchal, Le Roy n'aurait reçu la mission que de revoir, avec Marin de la Vallée, les plans de Gamard et de les rectifier. De toutes façons, c'est Gamard qui, en 1643, a commencé le chœur de la nouvelle église<sup>3</sup>.

Nous avons très peu d'autres détails sur notre architecte. En 1644, assez tard, il s'est décidé à se marier. La veuve qu'il épousait, Louise Fournier, avait été unie en premières noces, en mars 1621, avec « noble homme Magdelon de la Houssaye, vivant, écuyer, sieur du dit lieu, avocat au Parlement de Paris ». De ce mariage étaient nés quatre enfants : trois garçons et une fille. M. de la Houssaye mourut en 1636. Lorsque, huit ans après, Philbert Le Roy épousa sa veuve, les enfants étaient encore mineurs. D'après le contrat, M<sup>me</sup> de la Houssaye apportait au nouveau ménage les « meubles meublants, vaisselle d'argent, linges et autres choses », le tout d'une valeur de 14 000 livres, somme dont Le Roy donna une quittance que nous avons conservée. Cette union ne devait pas être de longue durée : moins d'un an après, au début de 1645, M<sup>me</sup> Philbert Le Roy était morte<sup>4</sup>.

Nous ignorons à quelle date est mort Le Roy lui-même, comme nous ignorons l'époque de sa naissance. D'une note du Cabinet des

1. On retrouve le plan de Versailles dans nombre d'édifices antérieurs : Écouen, Montceaux, Verneuil, Ancy-le-Franc, Villers-Cotterets, Saint-Maur, Anet, Bury, etc. Le château de Pont-en-Champagne en offre la frappante reproduction. Quant aux murs de briques à chaînage et à encadrements de pierre, c'était la mode courante du temps.

2. A. Lance, *Dictionnaire des architectes français*, Paris, Morel, 1872, in-8, t. II, p. 66.

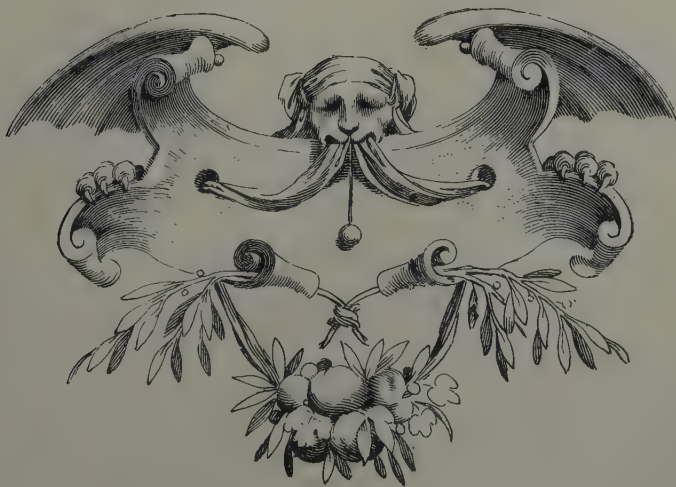
3. C. Bauchal, *Nouveau dictionnaire des architectes français*, Paris, 1887, in-8, p. 365.

4. D'après l'inventaire après décès des biens de M<sup>me</sup> Philbert Le Roy (minutier de l'étude de M<sup>e</sup> Dubost).

titres de la Bibliothèque Nationale, il résulte que la succession de l'architecte donna lieu à des difficultés et que l'ainé de ses beaux-enfants, « Henry Magdelon Petit, écuyer, sieur de la Houssaye », intenta des procès à Jean Trottier, curateur de la succession vacante de Philbert Le Roy<sup>1</sup>. Peut-être des découvertes futures permettront-elles d'apporter plus de lumière sur la vie et les œuvres d'un artiste, inconnu jusqu'ici, et que l'attribution du château de Versailles fait entrer un peu inopinément dans l'histoire de l'art.

## LOUIS BATIFFOL

1. Bibl. Nat., Cabinet des titres, Pièces originales, 2381. fol. 80. Philbert Le Roy était seigneur de la Poterie près de Saint-Arnoult (Seine-et-Oise, arrondissement de Rambouillet). Il y a eu au <sup>xvii</sup>e siècle un Charles Le Roy, seigneur de la Poterie, conseiller du roi en son conseil, maître des requêtes, qui a joué un rôle assez important : c'est lui, par exemple, qui, en 1637, interroge la supérieure du Val-de-Grâce sur l'ordre du chancelier Séguier, au moment de la découverte des intrigues d'Anne d'Autriche avec les Espagnols (Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 4334, fol. 17 r<sup>o</sup>). Nous n'avons pu identifier le degré de parenté, — s'il y en a un — entre ce Le Roy<sup>2</sup> et le nôtre.







ARRIVÉE A BERLIN DES FRANÇAIS MANDÉS PAR FRÉDÉRIC II (1771)  
ESTAMPE ORIGINALE DE D. CHODOWIECKI

## LE PEINTRE-GRAVEUR CHODOWIECKI

Né le 16 octobre 1726, rue du Saint-Esprit, à Dantzig, ville qui appartenait depuis trois siècles au royaume de Pologne, Daniel-Nicolas Chodowiecki<sup>1</sup> était de souche polonaise<sup>2</sup>, et il s'en montrait fier<sup>3</sup>. La famille était nombreuse. L'adolescent eut de bonne heure à gagner sa vie. On le mit en apprentissage chez un épicier, puis, après la mort de son père, en 1743, il fut envoyé chez son oncle maternel Ayrer, quincaillier à Berlin. Son frère Gottfried y était déjà employé. Daniel remplissait dans le magasin une tâche de teneur de livres fort occupé. Mais cette besogne commerciale ne parvint pas à étouffer en lui l'instinct artistique qui s'était déjà révélé à Dantzig, où le jeune Daniel se plaisait à dessiner des silhouettes de chevaux, de chariots, d'animaux. Loin d'entraver cette vocation, son père, qui lui-même trouvait le loisir de faire de la miniature, avait essayé de développer les dons naturels de l'enfant, mais d'une manière peu pratique. A Berlin, pour avoir le temps de lire et de dessiner, Daniel devait abréger ses heures de sommeil. Heureusement ses aptitudes

1. Voir W. von Oettingen, *Ein Berliner Künstlerleben im XVIII<sup>ten</sup> Jahrhundert*, Berlin, 1895, in-4; — L. Kämmerer, *Chodowiecki*, Bielefeld, 1897, in-8.

2. Son arbre généalogique est annexé à la préface du catalogue de ses œuvres publié en 1857 par Engelmann. Précédé par un premier catalogue établi par Jacoby en 1808, il a été complété par un supplément, rédigé par M. Hirsch et édité en 1906.

3. Il avait aussi une ascendance française, par sa grand'mère Ayrer, née de Bailliet, originaire du pays de Gex, qui, forcée de s'expatrier, pour cause de religion, à la révocation de l'édit de Nantes, s'était réfugiée en Saxe. Elle épousa un brodeur d'or de Leipzig, nommé Ayrer. Leur fille, Henriette, épouse de Christian Chodowiecki, négociant en grains à Dantzig, fut la mère de l'artiste.

artistiques furent utilisées par son oncle pour son industrie : il lui fit apprendre la peinture sur émail, sous la direction d'un artiste d'Augsbourg, nommé Haid.

Bientôt devenu aussi expérimenté que son frère aîné, l'apprenti fut dispensé des besognes marchandes; on le laissa libre, dès 1751-52, de se consacrer tout entier aux travaux d'art. Il perfectionnait son instruction technique en allant dessiner d'après la bosse ou le modèle vivant, à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin. En 1755, il quitta la maison de son oncle pour épouser une jeune Française de la colonie des réfugiés protestants, Jeanne Barez, fille d'un brodeur d'or, et fonder une famille. A partir de ce moment jusqu'à la veille de sa mort, c'est-à-dire pendant quarante-six ans, il ne cessera de produire comme peintre, miniaturiste, dessinateur et graveur<sup>1</sup>.

\*  
\* \*

De l'avis unanime de ses biographes, le peintre, en Chodowiecki, ne mérite pas de nous retenir longtemps. Ses premiers travaux furent purement industriels. Il décorait des objets en émail, des dessus de tabatières en or, en se conformant au style français de l'époque Louis XV, peignant des pastorales, scènes champêtres à la Watteau, aimables idylles, ou des personnifications mythologiques, des rondes d'Amours d'une couleur fraîche, mais sans aucune personnalité. Il faut excepter une suite de scènes de la Passion, copiées sur des plaquettes d'émail, d'après les grandes estampes de Sébastien Leclerc. La fabrication des portraits sur émail, des miniatures sur ivoire ou sur parchemin, lui fournit l'un de ses meilleurs revenus pendant les dix premières années de son mariage.

Le jeune artiste tendait plus haut; il voulait s'élever jusqu'à la peinture à l'huile; malheureusement la routine de métier acquise par lui ne pouvait suppléer à la technique que Haid, peintre médiocre, n'avait su lui enseigner. B. Rode, directeur de l'Académie des Beaux-Arts, dirigeait les études scolastiques du débutant, mais il était lui-même un praticien malhabile. Plus encore en cette matière que dans l'étude du dessin proprement dit, Chodowiecki fut surtout un autodidacte. Il travaillait même le soir, à la lampe, pour étudier le jeu des ombres. Mais il n'était pas doué, il n'avait pas le

1. On estime à plus de 3500 le nombre de ses dessins; à 2075 les sujets gravés par lui ou sous sa direction.

sentiment de la couleur. Ses biographes les plus élogieux lui reprochent un coloris dur et vitreux. Il n'avait pas non plus assez pratiqué les études académiques pour pouvoir traiter le genre noble, le sujet historique ou religieux, qui, à cette époque, s'impose encore.

M. W. von Oettingen parle d'un tableau de début sur la rencontre d'Éliézer et de Rébecca, qui serait perdu. L'auteur lui-même ne dut pas en être satisfait, car il s'appliqua à traiter à l'huile les petits sujets de genre qui lui avaient suffi jusqu'alors; il essaya d'agrandir à l'échelle d'une toile ses travaux de miniaturiste ou d'émailleur, conçus dans le style de Watteau ou de Lancret. Deux tableaux de 1756 représentent cette tentative : *Concert dans un jardin* et *Déjeuner dans un parc*. « Coloris défectueux, imitation du style français ! », telle est la sentence du biographe. Bientôt Chodowiecki renonce à cette imitation et cherche à dégager sa personnalité. S'il place une société dans un parc, ce parc est un coin du Thiergarten de Berlin; cette société est vêtue à la mode berlinoise. De même, dans le *Jeu de volant*, la femme qui tient la raquette n'est autre que l'épouse de l'artiste<sup>1</sup>. Deux tableaux de 1757 : *Musique et jeu de cartes* et *La Lecture* (au musée de Dessau) sont plus intimes encore. C'est la vie de famille, avec les personnes mêmes de son entourage, leurs attitudes, leurs costumes, les modes et les coutumes françaises. Le second est le meilleur.

En 1766, l'artiste tenta de grouper dans une composition d'ensemble plusieurs personnes de sa famille : les grands-parents Barez, sa belle-mère, sa femme avec leurs trois enfants et une cousine. Tentative malheureuse : mais, l'année suivante, il réussit mieux avec un autre sujet familial, celui des *Adieux de Calas*. Il est vrai qu'il avait pris, en quelque sorte, modèle à rebours sur le fameux dessin de Carmontelle gravé par Delafosse.

La famille Calas appartenait à la religion réformée<sup>2</sup>. Ses

1. En 1768, écrit W. von Oettingen, Chodowiecki revint à l'imitation des sujets français avec le *Hahnenschlag* et le *Jeu de Colin-maillard*. Il cite encore deux tableaux : *Faiseuses de charpie* et *Soir d'hiver*.

2. Pour avoir nié le suicide de son fils, Jean Calas fut accusé de l'avoir assassiné, arrêté et condamné par le Parlement de Toulouse à être roué vif. On sait l'émotion que souleva cette sentence, en France d'abord, puis en Europe. Une campagne de presse, menée par Voltaire, aboutit à la révision du procès en 1764 et à la réhabilitation de l'innocent. Publiée par souscription en 1765, l'estampe de Delafosse se vendait au profit de la famille Calas. Il est question plusieurs fois de cette estampe dans la correspondance de Voltaire (t. 43 et 44, éd. Assézat).



malheurs émurent et indignèrent les réfugiés français de Berlin. C'est ce qui explique que Chodowiecki ait fait des *Adieux de Calas à sa famille* le sujet d'un tableau du genre larmoyant, qui dut son succès aux circonstances. La composition, le groupement, les attitudes sentimentales sont d'ailleurs directement inspirés des sujets chers à Greuze. La couleur n'est pas bonne, mais l'estampe remarquablement vigoureuse dans laquelle l'auteur a reproduit son tableau, obtint un vif succès l'année suivante. L'artiste prit, à partir



LES ADIEUX DE CALAS A SA FAMILLE  
GRAVURE DE D. CHODOWIECKI D'APRÈS SON TABLEAU  
(Musée de Berlin.)

de ce moment, la résolution de renoncer à la peinture<sup>1</sup>. Là n'était pas sa vraie voie.

\*  
\* \*

Une transition naturelle consisterait à présenter maintenant Chodowiecki sous l'aspect de son talent qui a consacré sa réputation. Mais le graveur et surtout le producteur d'estampes pour l'illustra-

1. Il y revint cependant par occasion; il fit, par exemple, les portraits à l'huile des naturalistes anglais Banks et Solander qui découvrirent en 1772 les basaltes de Staffa. Ils se trouvent au musée de Berlin, ainsi que le portrait du Dr Marcus Levin, père de la célèbre Rahel de Varnhagen. Le nombre de ses tableaux à l'huile ne dépasserait pas vingt à trente.

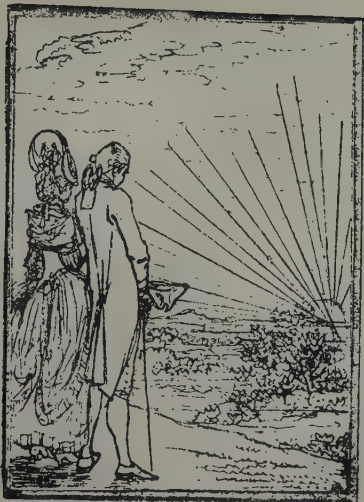
tion ne peut s'expliquer que si l'on connaît d'abord le dessinateur. Or, pour goûter pleinement le mérite de Chodowiecki, pour apprécier son faire et son invention personnelle, il faut avoir longuement examiné ses dessins originanx dont la plupart appartiennent aux Cabinets des estampes de Dresde et de Berlin. On a reproduit dans des publications d'art<sup>1</sup> récentes plusieurs choix de ces dessins, mais les procédés de photogravure abolissent ou alourdissent trop souvent la netteté, la sûreté du trait, l'esprit de la main qui les traça. Nous essaierons cependant, par quelques spécimens, d'en donner une idée au lecteur.

A l'atelier de Rode, à Berlin, Chodowiecki s'exerça à traiter la grande figure d'après la bosse ou le modèle vivant, en le réduisant au tiers de sa taille. Mais il le copiait servilement, en réaliste, avec toutes ses imperfections corporelles. La vue des « académies » idéalisées des élèves, le convenu des dessins et des peintures qu'ils rapportaient de leurs séjours en Italie, le refroidit à l'égard des méthodes officielles. Le labeur constant d'un homme qui avait à gagner la vie des siens ne lui permettait guère d'ailleurs les longues séances à l'Académie. Il préférait employer ses moindres instants de loisir à dessiner chez lui ce qui tombait sous ses yeux, comme il en avait pris l'habitude depuis son enfance.

Ses modèles; ce sont ses proches, les parents Barez, ses belles-sœurs, leurs amies, deux demoiselles Quantin, une demoiselle Lecocq, les cousines Rollet. Il les représente en négligé, en bonnet, travaillant autour d'une table, jouant au jeu d'homme. S'il sort de chez lui, muni d'un album, il croque dans la rue les passants : artisans, marchands, soldats, mendiants. Son crayon n'est jamais inactif; il saisit les attitudes au vol, en société, à la dérobée, sans même la permission de la personne choisie pour modèle; à la promenade, en voyage, à cheval, souvent le soir à la lumière, pour observer le jeu des ombres. Tout lui est matière à croquis : paysages, chevaux, figure humaine, jusqu'aux châtimens corporels en usage dans l'armée prussienne.

A procéder de la sorte, il acquiert une acuité de la vision, une promptitude de main exceptionnelle, une souplesse extrême. Il collectionne par centaines ce qu'un siècle plus tard on appellera des « documents humains », et l'emploi de ce terme, imaginé par un

1. *Aus D. Chodowiecki Künstlermappe* (98 dessins et aquarelles), Berlin, 1885, in-fol.; — *Handzeichnungen grosser Meister : Chodowiecki*, par W. von Oettingen, Berlin, 1907, in-8.



Cliché F. Hanfstaengl.

CROQUIS AU CRAYON DE D. CHODOWIECKI  
POUR « MANIÈRES NATURELLES ET AFFECTÉES »

(Cabinet des estampes, Dresde.)



écrivain qui fut un grand amoureux du XVIII<sup>e</sup> siècle, est d'autant plus indiqué que Chodowiecki sera l'historiographe exact des caractères, des physionomies, des costumes de son temps et de son pays. Par ce procédé, il demeure individuel, il se libère de l'influence des peintres italiens, hollandais ou français, si puissante alors sur les artistes allemands, sur un Mengs, sur un Dietrich, et si l'influence française agit encore sur lui, — il en sera ainsi toute sa vie, — c'est sous la forme de l'estampe et de l'illustration.

De 1770 à 1780, Chodowiecki dessina beaucoup à la sanguine, fit de nombreuses esquisses et des portraits grandeur nature (il plaçait de préférence son modèle de profil, tourné à gauche). On les lui payait de 3 à 5 thalers. C'est dans cette période, en 1773, que se place ce voyage de Berlin à Dantzig qui a marqué dans sa carrière artistique et qu'il a raconté par la plume<sup>1</sup> et par le crayon. Son album de route, rempli de vues des pays qu'il a traversés, de silhouettes de soldats, de paysans, de charretiers, de scènes d'auberge, indiquées en quelques sommaires coups de crayon, a été publié<sup>2</sup>.

A Dantzig, l'artiste retrouva sa mère, sa tante et ses sœurs qu'il n'avait pas vues depuis trente ans. La ville avait peu changé d'aspect, elle n'avait pas encore perdu de son pittoresque. Les costumes polonais, le mélange des cultes et des races, la diversité des mœurs, l'animation du port, les villas des environs lui fournirent maints sujets d'étude, matière à croquis rapides. Mais, en même temps, la réputation qu'il avait acquise à Berlin comme graveur, portraitiste et miniaturiste, lui valut de nombreuses commandes. Il eut même l'honneur de faire le portrait du prince-primat, comte Podowsky, et les croquis où il l'a représenté sont très amusants.

Le 18 août 1773, après deux mois de séjour à Dantzig, Chodowiecki était rentré à Berlin. En octobre il fit un voyage à Dresde, y vit son vieil ami le portraitiste suisse Anton Graff, qui a peint de lui une image si sympathique et si vivante, le directeur général des Beaux-Arts Hagedorn, le graveur Ad. Zingg, les peintres Charles Hutin, Zeisig dit Schenau, Mengs et Dietrich<sup>3</sup>. Dresde et son milieu

1. Comme J.-G. Wille, Chodowiecki avait l'habitude de tenir un journal. Ses carnets ont été fort précieux à ses biographes.

2. *Von Berlin nach Danzig*, fac-similé des dessins de Chodowiecki à l'Académie des Beaux-Arts, publiés par Amsler et Ruthard. Nouvelle édition en 1895, avec introduction et notes, par W. von Oettingen.

3. J'ai parlé de tous ces artistes dans la monographie de *Dresde* (collection

artistique lui plurent tellement qu'il songea à s'y établir. Il devait y retourner en 1780 avec son fils Wilhelm, dessinateur et graveur lui aussi<sup>1</sup>, et son gendre, le pasteur J. Papin.

En 1781, suivant le goût de l'époque, il se mit à dessiner aux trois crayons et à traiter les sujets attendrissants, lacrymatoires, chers aux contemporains de Louis XVI. Cette pratique des crayons colorés le mena bientôt au pastel. Ce fut un repos pour sa vue, une légère inflammation des yeux l'ayant obligé à s'abstenir quelque temps du travail à l'eau-forte.

\* \* \*

Comme aquafortiste, Chodowiecki débute en 1756 avec le *Passedix*, petite eau-forte où il a montré jouant aux dés, à la lueur d'une chandelle, un pauvre diable de Français déclassé, Nic. Fonvielle, devenu célèbre à Berlin comme pilier de tabagies. Tout d'abord, il grave seulement pour son agrément et choisit des sujets intimes ou des scènes de la rue. Comme pour ses dessins, il prend pour modèles des personnes amies, par exemple les



PORTRAIT DE M<sup>lle</sup> QUANTIN  
ESTAMPE ORIGINALE DE D. CHODOWIECKI

demoiselles Quantin, — et ce sont des modèles juvéniles pleins de grâce et de naturel, — ou des petits mendiants, des prisonniers russes (1758), des hussards prussiens, des cavaliers tures de la suite d'Achmet-effendi, envoyé en ambassade au roi de Prusse (1764). Il grave des bouts de paysage d'après nature, tel un coin ombragé près la Porte de Potsdam. Il copie des eaux-fortes de Rembrandt et des paysages de Dietrich. Mais il connaît aussi et apprécie les estampes de Watteau, les frontispices d'Eisen, les illustrations de Cochin, de

des *Villes d'art* de l'éditeur Laurens) et dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts*, publié en août et octobre 1911.

1. Ce voyage, comme précédemment celui de Dantzig, Chodowiecki le fit à cheval. Il a dessiné les silhouettes de cavaliers des trois voyageurs, et son fils Wilhelm les a gravées.

Marillier, de Gravelot, et, plus tard, celles de Moreau le jeune.

Sa première grande planche, de la période de début (1758), représentant Frédéric II à cheval, était destiné à la vente populaire; elle répondait bien à son objet, mais elle ne fut pas trouvée sans défauts. Au moins, la scène était-elle prise dans la réalité, tandis qu'en 1763, après la fin de la guerre de Sept ans, Chodowiecki tomba, suivant l'usage du temps, dans la convention en montrant le roi conduit à Berlin par la Paix, entourée de toutes les allégories traditionnelles. Frédéric II était un esprit trop positif et trop sceptique pour n'être pas choqué de l'accoutrement de sa personne en guerrier romain. « Ce costume », dit-il, « ne convient qu'aux héros de théâtre ! » et il ordonna de détruire la planche.

Chodowiecki fut plus heureux, en 1767, avec le portrait de la princesse Frédérique-Sophie-Wilhelmine. Le visage était peu ressemblant, mais l'opposition des tailles et du pointillé, l'encadrement du médaillon par des guirlandes de roses et de fleurs d'oranger, décèle déjà un habile praticien. Le succès de cette planche engagea l'artiste à reprendre le même sujet dans une composition allégorique célébrant le mariage de la princesse avec le stathouder Guillaume V d'Orange; elle est remarquable par la grâce des ornements et la perfection de l'exécution. La grande planche *Les Adieux de Calas*, gravée en 1768 par Chodowiecki d'après son tableau, est moins heureusement traitée sous le rapport des ombres.

Un autre sujet historique fut composé, l'année suivante, sur la demande du libraire Mylius, désireux de flatter la tsarine Catherine II, par le souvenir de la victoire remportée près de Choczim par les troupes du prince Galitzin. La conception de cette bataille n'a rien que de galant : à gauche, les Turcs s'enfuient en désordre, devant les menaces de Mars planant au ciel; à droite, Vénus sourit à un groupe de captives ottomanes, gracieuses et décentes, amenées au prince et que la légende de la planche destine à « repeupler les états » du vainqueur.

Là encore règne l'allégorie, et l'ordonnance s'inspire des batailles du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle peintes ou gravées en hommage à un souverain victorieux. Il n'y a plus que de l'observation dans le *Cabinet d'un peintre*, où l'artiste s'est représenté dessinant dans son appartement, entouré de sa femme et de ses enfants, l'une de ses meilleures œuvres et qui exprime le plus exactement sa manière et son tempérament. Une autre planche importante est celle des *Zelten* (1771), c'est-à-dire l'emplacement des Tentes, au Thiergarten. Elle nous



montre, dit M. Kæmmerer, « la promenade favorite des Berlinois comme l'estampe célèbre de Saint-Aubin, les boulevards de Paris ».



GRAVURE ALLÉGORIQUE DU MARIAGE  
DE LA PRINCESSE SOPHIE-WILHELMINE DE PRUSSE, PAR D. CHODOWIECKI

✱

✱   ✱

Le philanthrope Basedow, dont Chodowiecki avait fait le portrait, lui demanda d'illustrer son *Elementarbuch*, ouvrage destiné à la réforme

de l'éducation suivant des idées analogues à celles de J.-J. Rousseau. L'artiste se laissa persuader, malgré l'énormité de la tâche, qui lui coûta cinq années de travail (1769-1774); il eut à se documenter sur tous les états, tous les métiers, toutes les industries, et à fournir une illustration essentiellement didactique. Des praticiens gravaient ses dessins, mais il retouchait au besoin leur travail. Le succès de la publication engagea l'auteur à lui donner une suite avec l'*Agathocrator*, sorte de bréviaire des instituteurs. Chodowiecki collabora, dans les mêmes conditions, à d'autres entreprises de longue haleine<sup>1</sup>; la part qu'il a prise personnellement à l'exécution est d'ailleurs assez mince et ne représente pas, loin de là, le meilleur de son talent. Devenu depuis 1770 l'illustrateur à la mode, il composait, en outre, des sujets de divers caractères pour des publications théologiques, scientifiques, philosophiques, historiques, romanesques, dramatiques, satiriques. Tantôt c'est seulement un titre, un frontispice, des vignettes et culs-de-lampe; mais souvent, surtout quand il s'agit d'une action, il en retrace les principaux épisodes, les situations dramatiques, par exemple, pour la *Vie et opinions de Maître Sebaldu Nothanker*, de Nicolai, une de ses suites les plus variées<sup>2</sup>.

Pointer le catalogue des gravures de Chodowiecki de 1773 à 1801, c'est, en quelque sorte, passer en revue la production littéraire de l'Allemagne et particulièrement de la Prusse, dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nombre d'écrivains estimés encore aujourd'hui, ou qui ont marqué dans l'histoire intellectuelle de ce pays, dans celle même de l'humanité, ont vu le nom de l'artiste associé au leur dans les annonces de librairie. C'est Gellert pour ses *Fables et récits*; c'est Salomon Gessner, l'auteur des *Idylles*; c'est Lessing, pour sa *Minna de Barnhelm* et ses *Fables*; c'est Jean-Paul Richter et sa *Loge invisible*; c'est Voss, pour sa *Louise*; c'est Iffland, l'acteur-auteur; c'est Kotzebue, avec ses *Indiens en Angleterre*; c'est Bürger, pour ses *Ballades*; c'est Klopstock, c'est Goethe et c'est Schiller!

1. Bibliothèque allemande de Nicolai; Encyclopédie de Krünitz; Histoire des Réfugiés français en Prusse d'Erman et Reclam; Vie et Portraits des Allemands illustres, de Klein.

2. Elle parut en 1774. Le 12 août 1774, J.-G. Wille note dans son *Journal* qu'il a répondu à B. Rode, peintre du roi de Prusse, en le priant de lui envoyer de ses estampes et de joindre deux œuvres de Chodowiecki qu'il a oublié de commander à M. Schmidt. Il le prie en outre d'« assurer M. Nicolai que son *Sebaldu Nothanker* lui a fait le plus grand plaisir ».

Mais les écrivains allemands ne furent pas les seuls à obtenir cette collaboration si appréciée du public. Le crayon et la pointe de Chodowiecki s'exercent aussi en faveur des chefs-d'œuvre étrangers<sup>1</sup>. En outre, comme il sait bien le français et qu'il aime la lecture, il est l'interprète désigné, souvent inférieur du reste à ses émules parisiens, des œuvres de Buffon, de Voltaire et de Jean-Jacques Rousseau; il illustre aussi le *Roman comique* de Scarron, les *Mémoires* du chevalier de Grammont, *Gil Blas* de Lesage, le *Désert*



LE CABINET D'UN PEINTRE, ESTAMPE ORIGINALE DE D. CHODOWIECKI

teur de Sedaine<sup>2</sup>, le *Mariage de Figaro*, *Huon de Bordeaux* du comte de Tressan.

\*  
\* \*

Des scènes tirées d'une œuvre littéraire ou dramatique ont souvent fourni à l'artiste des séries de 12 ou même 24 sujets, dans le format in-12, in-16, in-32, destinés à des almanachs. La mode des

1. *Le Vicaire de Wakefield*, *Clarisse Harlowe*, *Le Voyage sentimental*. les drames et comédies de Shakespeare, *Roland furieux* de l'Arioste, *Don Quichotte* de Cervantès.

2. En 1756, Chodowiecki gravait déjà une suite sur l'*École des maris* de Molière.



calendriers de poche, qui, en France, avait mis à contribution les talents de N. Cochin, de Gravelot, plus tard, de Queverdo et de Moreau le jeune, faisait fureur en Allemagne et surtout en Prusse. Chodowiecki devint le collaborateur attitré de l'*Almanach généalogique de la Prusse orientale* (1770 à 1803), de l'*Almanach de Gotha* (1778 à 1794), de celui de Göttingen (1778 à 1794), de celui de Brunswick-Lunebourg, imprimé à Lauenburg (1778 à 1796), plus un certain nombre d'autres qui s'inspiraient des précédents<sup>1</sup>.



« PROPOSITION DE MARIAGE  
DU RAVISSEUR »,  
ESTAMPE ORIGINALE  
DE D. CHODOWIECKI

A l'*Almanach* de Göttingen, Lichtenberg, dont il illustra l'*Orbis pictus*<sup>2</sup>, rédigea pendant plusieurs années une explication des planches gravées pour ce recueil<sup>3</sup> lorsque l'artiste y insérait des sujets de son invention, tels que les *Progrès de la Vertu et du Vice*, où l'on voit les mêmes personnages, masculins ou féminins, aux divers âges de la vie, passer par les épreuves du bien et du mal; la suite si amusante : *Naturel et affectation*, celle des *Propositions de mariage*, formulées par des hommes de toutes les conditions (la dernière, plus sommaire, s'exprime sous forme d'enlèvement). A la même inspiration appartient le *Centifolium stultorum*, qui dénonce la multiplicité des extrava-

gances humaines. Plus tard, l'artiste donnera un pendant à cette suite avec celle des *Dadas*<sup>4</sup> (1781, *Almanach* de Lauenburg), qui raille la manie des collections; seule est épargnée, bien entendu, la marotte de l'amateur d'estampes. Onze ans plus tard, il eut la fantaisie de traiter, en douze petits sujets, la *Danse des Morts*, — au scandale des lectrices de l'*Almanach* de Lauenburg, choquées de

1. Sur 1 905 illustrations gravées par Chodowiecki, 1 275 ont pris place en des almanachs.

2. Encore une biographie générale des romanciers, auteurs et acteurs dramatiques allemands.

3. Voir Chodowiecki et Lichtenberg : les *Mois de Chodowiecki dans l'Almanach de Göttingen*, Berlin, 1901, in-8.

4. En allemand : *Steckenpferdreiterei*.

recevoir cette étrenne de Noël —, et il renouvela le vieux thème du Moyen âge par la modernité des ajustements et la bouffonnerie des attitudes que lui inspira sa verve sarcastique.

C'est dans ces suites, d'invention personnelle, celle, par exemple, des *Occupations des Dames* (1780, *Almanach de Berlin*), que Chodowiecki est le plus original, à mon avis. Mal à l'aise dans le domaine religieux, héroïque, historique ou tragique<sup>1</sup>, car la documentation rétrospective lui manque, le vrai costume de l'époque est mal connu de lui comme de tous les artistes contemporains, et le beau geste, l'allure noble, le « style » enfin, n'est pas son fait. Il retrouve tous ses avantages sur le terrain de l'observation. Pendant des années, il a amassé des croquis pris sur le vif; son œil s'est ainsi habitué à saisir au vol une attitude familière, un mouvement vrai, à surprendre le naturel. Son ami Lichtenberg l'a appelé un « dessinateur d'âmes ». Il fallait l'être pour individualiser les types de figures destinés à éclairer le texte des *Fragments physiognomoniques* de Lavater<sup>2</sup>. Chodowiecki a été séduit par les œuvres d'Hogarth et il en a subi l'influence jusque dans le choix de ses sujets humoristiques, à visées moralisatrices, comme la *Carrière d'un libertin* ou la *Vie d'une femme mal élevée*. Par la précision de son dessin, par sa rapidité d'improvisation, par sa tendance au réalisme, il devait fatalement aboutir à la satire, à la caricature. Il possède d'ailleurs l'intuition du comique. Une planche comme le *Pèlerinage à Buchholtz* évoque plaisamment les joies de la petite bourgeoisie, qui pèrègrine, le dimanche, à pied, à cheval ou à âne, vers la banlieue de Berlin (1775)<sup>3</sup>.



« PROPOSITION DE MARIAGE  
DE L'OFFICIER »  
ESTAMPE ORIGINALE  
DE D. CHODOWIECKI

1. Il y est même franchement mauvais. On peut en juger par les illustrations du *Messie* de Lavater, celles du poème de Bitaubé *Guillaume*, de la *Vie des Allemands illustres*, etc..

2. Chodowiecki n'a gravé lui-même que 14 ou 15 planches, mais il a fourni les dessins des autres.

3. Dans le genre caricatural, on peut citer une estampe des *Quatre tempéra-*

De Chodowiecki l'on a dit qu'il a découvert et célébré les classes moyennes, qu'il a « donné au Tiers-État le sentiment de son importance ». La bourgeoisie allemande lui doit la description fidèle des intérieurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, des détails de mobilier, de costume, de toilette<sup>1</sup>. Il a observé et conservé à sa postérité « toutes les variations de la mode depuis Watteau jusqu'à David ». Et puisque ces noms d'artistes français, cités par son biographe, sont venus sous ma plume, il faut bien que je revendique ici pour la France la part qui lui revient dans la formation du talent de Chodowiecki.

\*  
\* \*

Assurément l'artiste fut un bon et loyal sujet de S. M. Frédéric II et de Frédéric-Guillaume II. Il a tracé cent fois sur ivoire ou sur parchemin l'effigie populaire du « vieux Fritz »; il l'a peint en grand et en petit<sup>2</sup>; il l'a célébré dans la victoire et dans l'adversité, il a même concouru, sans succès, en 1791, pour un projet de statue équestre à lui ériger; il a gravé son apothéose<sup>3</sup>; il a répandu par la voie des almanachs les anecdotes de sa vie publique et privée; il a rendu hommage à ses généraux, au vieux Ziethen, vainqueur des Autrichiens<sup>4</sup>; il a retracé les fastes de l'Électorat de Brandebourg. Un de nos critiques d'art<sup>5</sup> lui a même reproché d'avoir mal gardé le souvenir de sa patrie polonaise et d'être devenu trop allemand de cœur. Petit-fils d'une réfugiée française, il a épousé lui-même une Française; il a vécu dans le milieu des pasteurs réformés d'origine française, il y a marié ses filles Jeanette et Suzette et son fils Isaac-Henry. Toutefois, si dévoués à leur nouveau souverain que fussent

*ments d'amateurs de peinture* (ils examinent la toile des *Adieux de Calas*); le personnage de Fallstaff dans les illustrations de Shakespeare; les deux suites pour l'*Enéide travestie* de Blumann (1790-1793); celle des *Contes badins* (*Schwänke*) de Langbein.

1. Chodowiecki a même gravé des modèles de robes, de vêtements d'hommes et de coiffures de femmes. Ainsi, voilà une série de 1780 qui porte ces titres : « Coëfage de noces; hérisson; philanthropine; préservatif; hérisson négligé; en face; cœur baré; très humble; Israélite; Circassienne; Géorgienne ». D'autres s'appellent : Caprice de Voltaire; à la Hamlet; Chaperon lacédémonien; etc.

2. Voir à ce sujet l'ouvrage de M. Eug. Seidel; *Friedrich der Grosse*, Berlin, 1912, in-fol.

3. Sur des feuillets d'éventail (1787).

4. Chodowiecki l'a représenté deux fois : *Le Général Ziethen restant assis devant le roi* (1785) et *Ziethen assoupi à la table du roi* (1801).

5. M. Fournier-Sarlovèze, dans les *Peintres de Stanislas-Auguste, roi de Pologne*, Paris, 1913, in-4.



les immigrants chassés de France, ils n'en apportaient pas moins avec eux les traditions de la culture française dans un pays encore fort arriéré. L'ami de Voltaire, le protecteur de Maupertuis et du marquis d'Argens, le fondateur de l'Académie de Berlin, encourage de toutes manières l'accession de ses sujets à la civilisation française. La langue du grand siècle est l'idiome du beau monde. Les ouvrages français trouvent un public éclairé pour les lire dans le texte, au besoin des éditeurs pour les contrefaire. De même, c'est Paris qui donne le ton dans le domaine de l'art. La galerie de Sans-Souci



*Walfahrt nach Trantzyfel, Buchholz.*

gegraben von D. Chodowiecki in Berlin 1778

« PÉLERINAGE A BUCHHOLZ », ESTAMPE ORIGINALE DE D. CHODOWIECKI

s'enorgueillit des Watteau, des Pater, des Lancret qu'elle doit à Frédéric II. Pesne fait sa carrière à Berlin, comme Louis Silvestre à Dresde.

Chodowiecki connaît et apprécie les estampes françaises<sup>1</sup>; dès l'enfance, son père, puis, à Berlin, le Bavaïois Haid, lui ont mis entre les mains des gravures de notre xvii<sup>e</sup> siècle, révélé l'œuvre de Watteau et de Boucher. Rien d'étonnant dès lors à ce que les figurines de Callot aient influé sur son humour, à ce que les élégances des Gravelot, des Lavreince, des Moreau le jeune, l'aient amené à adoucir l'âpreté de son trait incisif, à rechercher, par exemple, la distinction des figures par l'allongement des jambes, que les habiletés d'un

<sup>1</sup> Il en faisait même collection, ainsi que des croquis d'artistes français. Il avait acquis l'expérience d'un expert et on le consultait avec profit.

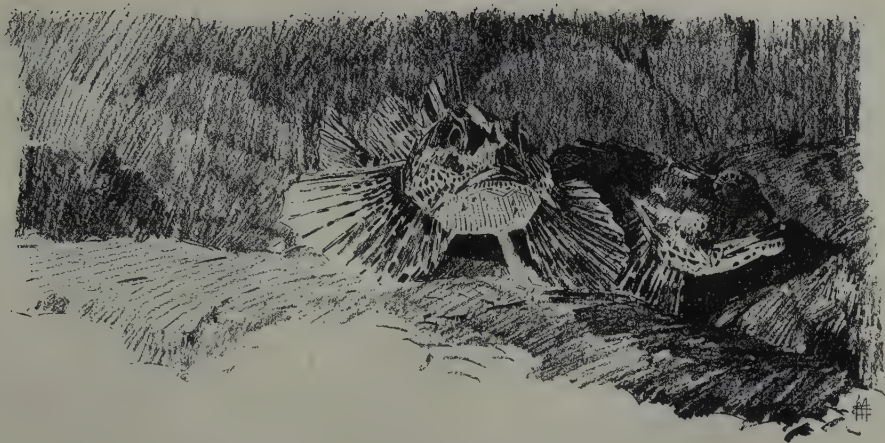
Eisen dans la distribution des lumières lui aient enseigné l'éclaircissement presque toujours harmonieux de ses planches. La vivacité d'allures et la grâce aimable des amies de sa femme et de ses filles n'ont-elles pas développé en lui un sens du charme féminin qui s'unit de la manière la plus naturelle à la bonhomie, à la *gemüthlichkeit* allemande? Et c'est cette fusion dans son œuvre de l'esprit allemand et de la culture française qui lui donne une saveur et une originalité si particulières.

A la différence de ses contemporains français ou francisés<sup>1</sup>, Chodowiecki n'est jamais licencieux, même lorsqu'il illustre un conte de Voltaire; il est, par excellence, le peintre des joies saines de la famille. Sévère dans ses mœurs, religieux, tenu en haute estime dans le milieu austère où il a vécu<sup>2</sup>, lié avec le savant philosophe israélite Moses Mendelssohn, il menait une existence des plus laborieuses. Il habitait, même l'hiver, une chambre sans feu, travaillant à ses croquis ou sur le cuivre, depuis 2 heures et demie du matin jusqu'à la nuit. Pour ne pas perdre de temps, il dormait tout habillé. Il se faisait aider parfois par son fils Wilhelm, qui ne lui survécut que de quatre ans. L'extraordinaire est que sa santé ait pu résister aussi longtemps à un pareil surmenage. Dans les dernières années de sa vie, qu'attristèrent la mort de sa femme (1785) et plusieurs deuils de famille, il souffrait d'un œdème des jambes. En février 1800, à l'Académie des Beaux-Arts dont il était devenu directeur en 1797 et dont il s'occupait avec activité, il ressentit une petite attaque. Il déclina depuis lors et s'éteignit le 7 février 1801. On l'ensevelit au cimetière français de la Porte d'Oranienburg.

GEORGES SERVIÈRES

1. Tels Lavreince, Freudeberg.

2. On lui demanda même les maquettes pour les groupes destinés à décorer le *Dom* français de Berlin; elles furent exécutées, en 1781-1782, par les sculpteurs Bardou et Föhr.



COTTUS, DESSIN PAR M. MÉHEUT

## PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

### MATHURIN MÉHEUT



LETTRE ORNÉE  
PAR M. MÉHEUT  
EXTRAIT DU LIVRE  
« LA MER »

X. — 4<sup>e</sup> PÉRIODE.

C'EST en Bretagne que naquit Mathurin Méheut; c'est à l'École des Beaux-Arts de Rennes qu'il fit ses premières études. Il n'a point subi l'influence d'un maître, mais, de bonne heure, la discipline des décorateurs. Arrivé à Paris vers la vingtième année, un important éditeur d'art s'attacha sa collaboration. On exigeait de lui ces planches d'études qui, par la précision et la fidélité du trait, contentent le savant, et sont nécessaires à l'artiste auquel elles fournissent des thèmes inédits et des mouvements observés. Esclavage salutaire! Travaillant pour autrui, M. Méheut travailla pour lui-même. Ses premiers livres, voilà la base nécessaire qui, passée la période d'analyse, lui permettra les synthèses futures.

Après la *Flore*, son premier ouvrage, publié en 1906, où se manifeste avant tout un souci d'exactitude qui laisse peu de liberté à l'interprète, parcourez les deux



tomes de la *Faune*, parus sous la direction de M. Grasset, vous jugerez des progrès accomplis. Le trait prend de l'ampleur, de la souplesse ; au lieu des frêles contours, les plans d'ombre apparaissent ; les valeurs s'accroissent ; la volonté se manifeste non plus d'interroger simplement la nature pour y trouver un mouvement, les éléments d'une application décorative, mais de l'interpréter avec plus de grandeur et une fidélité plus large. L'étude de la faune favorisait ces acquisitions. A l'affût dans les campagnes ou les jardins zoologiques, M. Méheut surprend les animaux sauvages ou domestiques, les moindres et les puissants ; non seulement il observe, en naturaliste, la délicatesse de leurs organes, le détail de leur structure,



ÉCUREUIL, DESSIN PAR M. MÉHEUT

mais il les construit en architecte, fixe avec passion les jeux de la lumière sur les surfaces mobiles, les liens qu'elle crée entre les êtres, et entre les êtres et le milieu.

Nos animaliers n'avaient étudié jusque-là que nos frères inférieurs : le cheval, les ruminants paisibles, et, par exception, uniquement dans un désir de pittoresque, les grands fauves. M. Méheut ne s'en tient pas là : il s'attache à des êtres moins familiers, qui se dérobent, ne demeurent pas immobiles et, moins nobles, semblent avoir échappé avant lui à l'artiste : le renard, la souris, l'écureuil, le caracal, la couleuvre, le cormoran, la cigogne, surpris dans toutes les attitudes avec rapidité, d'une manière définitive, décisive, sans retouche, voisinent dans les albums de M. Méheut, avec les hamadryas, les panthères, les hôtes des prairies et des basses-cours.

Il s'habitue à voir vite et, voyant vite, grâce à l'obéissance de la main, à voir plus large et plus grand. Le souci s'affirme de la composition, de la mise en page, de la subordination du fragment à



GODE CHASSANT

BOIS ORIGINAL DE M. MATHURIN MÉHEUT.





l'ensemble; souci qui, loin de nuire à la curiosité du détail, favorise au contraire les simplifications d'autant plus précieuses qu'elles sont libres dans l'exactitude.

Mais le désir grandit bientôt de composer d'une manière plus libre encore. Il suffisait de se laisser aller à des prédilections natives. C'est en Bretagne que M. Méheut fut chercher de nouveaux thèmes



CORMORANS APRÈS LE BAIN, DESSIN PAR M. MÉHEUT

d'inspiration, et il semble logique que le premier ouvrage de son choix soit intitulé *La Mer*<sup>1</sup>.

Roscoff est un petit port qui regarde un flot semé d'îlots noirs. Des nuages blancs courent sur son ciel. Entre la terre et les habitants règne une entente profonde. On sent que le granit est là; de la tristesse, non, mais une résignation obstinée, et partout comme un

1. Sous presse à la Librairie centrale des Beaux-Arts.

luxe sombre. La gravité du paysage dissimule un climat favorisé. Toutes les richesses viennent de la mer : des courants chauds font éclore une végétation exceptionnelle. Voilà pourquoi des naturalistes fondèrent à Roscoff une station biologique d'où ils s'en vont scruter l'Océan. C'est auprès d'eux, aidé par leur sympathie, que M. Méheut vécut de longs mois « comme s'il eût été des leurs<sup>1</sup> ». Rien n'est plus fécond que ce voisinage du savant et de l'artiste : ils sont tous deux des interprètes ; leurs efforts se complètent ; ils s'initient l'un et l'autre à des beautés mystérieuses qu'ils ne soupçonnaient pas.

Haeckel, dans son remarquable livre *Kunstformen der Natur*, a montré quel parti on pouvait tirer de l'observation des êtres minuscules. La science chaque jour désigne à l'art de nouveaux domaines. Le monde nous paraissait devenir trop étroit : d'un geste elle découvre des merveilles ; c'est nous qui ne savions pas voir. Les trésors de la mer ont tenté rarement l'artiste. Il a contemplé celle-ci du dehors, sans la pénétrer ; chanté son charme ou son tragique, non ses trésors. Des pages écrites sur la mer, les plus belles sont peut-être de Michelet : le rythme n'en est pas seul admirable ; cet homme tendre et tout d'intuition a pressenti des vérités qui sans cesse se vérifient, même au point de vue de l'art. Volontiers on le cite à propos de M. Méheut, poète comme lui et historien de la mer.

Tout artiste, dit-il à peu près, « y admirerait les formes d'un art merveilleux qui, dans les mêmes motifs, a trouvé d'innombrables variantes » capables « de changer et de renouveler tous nos arts d'ornementation »... « Les arts », poursuit-il, « n'ont pas su jusqu'ici s'emparer de ces merveilles qui les auraient tant servis... La peinture n'a pas réussi à ces choses mieux que la sculpture. Les gravures coloriées dont on se contente en donnant la plus pauvre idée. Leurs teintes plates, pâles, quoi qu'on fasse, n'en rendent jamais l'onctueuse douceur, la souplesse, la tiède émotion... »

Mêlé à la vie marine, la surprenant sans la troubler, on a vu M. Mathurin Méheut, installé dans l'eau à mi-corps, penché sur elle pendant des heures, surveiller ses habitudes, ses mœurs et toutes les passions qu'enferme sa fécondité. Il n'avait interrogé jusqu'ici que la flore immobile et qu'une faune dont nos jardins zoologiques ont, malgré tout, amoindri la liberté. Flore et faune se trouvent ici mêlées au point que les deux règnes, et presque les trois, se confon-

1. Citation de M. Yves Delage, directeur du laboratoire de Roscoff.

dent sans que notre œil puisse les distinguer. Loin d'être figées, les plantes marines, vivifiées par le flot, s'inclinent, se déroulent, serpentent, à la façon de l'animal ; « molles et gélatineuses, avec des organes arrondis qui ne semblent ni tiges, ni feuilles, affectant le gras, la douceur des courbes animales », elles paraissent vouloir nous tromper. Les vrais animaux ont l'air de s'ingénier pour être plantes et ressembler aux végétaux... « Vous voyez, à perte de vue, des fleurs, des

plantes, des arbustes ; vous les jugez tels aux formes, aux couleurs. Et ces plantes ont des mouvements ; ces arbustes sont irritables, ces fleurs frémissent d'une sensibilité naissante, où va poindre la volonté. » Voyez ces prairies de varech, ces fucus d'or, qu'incline et que redresse le courant ; ces laminaires qui se cramponnent, se



PIEUVRE

AQUARELLE PAR M. MÉHEUT



ANATIFES, DESSIN PAR M. MÉHEUT

plissent, se déploient comme des plumages bronzés ; et toutes les variétés des algues : algues des profondeurs qui semblent gorgées de sang, hymanthelias dont les filaments amoureux grandissent et s'étirent au temps de la fécondation.

Le fond même de la mer n'a pas moins de richesse. On dirait que des fées ont laissé tomber des bijoux, que des colliers se dénouèrent. Sont-ce des animaux, des pierres ou des fruits ? Admirez, conduit par l'artiste, ces grottes somptueusement tapissées par les colonies de corynactis, cellules groupées comme des pépins de gre-



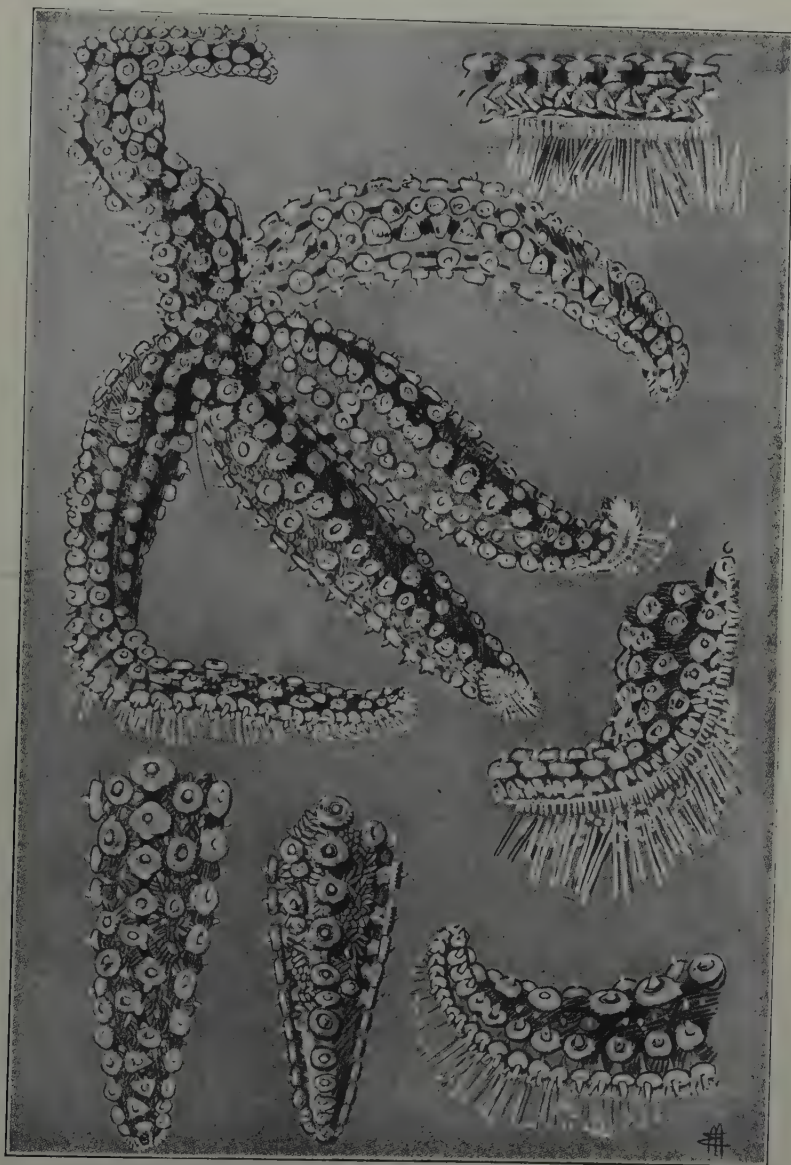
nade; ces sables violets, ces rochers incrustés de moules bleues, ces schistes recouverts d'algues roses, ce sol semé de coquillages délicats, d'anatifes et de balanes, et coloré par les myriades des infiniment petits. « Rien ne contribue davantage aux illusions fantastiques » que cette transparence de la mer : du moindre caillou, elle fait une pierre précieuse. Il n'est pas besoin de la figurer; elle est partout présente, dans le vivant et dans l'inanimé; aliment de toutes ces richesses, elle se condense en animaux, fleurit en coquillages et en végétations étranges. Avec quelle fidélité passionnée M. Méheut observa ces animaux-fleurs qui semblent à peine réels. Impuissants à



BLENNUS, DESSIN PAR M. MÉHEUT

les exprimer « les émaux seraient toujours durs et froids; admirables pour les reptiles, pour les écailles de poissons, ils sont trop luisants pour rendre ces molles et tendres créatures. Les petits poumons extérieurs que montrent les annélides, les légers filets nuaqueux que font flotter certains polypes, les cheveux mobiles et sensibles qui ondoient sous la méduse sont des objets non seulement délicats mais attendrissants... C'est comme une haleine devenue visible... ». « Ces organes si sensibles », dit encore Michelet, « qui craignent tant d'être blessés, affectent des formes charmantes; on dirait qu'ils veulent plaire, qu'ils demandent grâce. Leur innocente comédie joue toute la nature, prend toute forme et toute couleur. » Les vers spirographes serpentent autour des algues, s'épanouissent en ombelles jaunes; les ascidiées aux tons de corail enveloppent des tiges; des grappes d'œufs s'y suspendent, comme des raisins noirs; les anémones au cœur sanglant, riches comme des chrysanthèmes, font frissonner leurs pétales transparents. Les astres de mer s'irradient :

étoiles d'or, de sang et de lait, déployant, recroquévillant leurs bras sculptés, soleils couchants noyés dans la mer, sombres constella-



ÉTUDES D'ÉTOILES DE MER, DESSIN PAR M. MÉHEUT

tions évoquant les féeriques contrées dont nous parlèrent Shéhérazade et les poètes d'Orient.

Nous assistons ici aux efforts successifs et aux tâtonnements de la nature. L'animal s'affranchit; après le mollusque — seiches zébrées

glissant dans les varechs, calmars qui prennent la couleur de l'eau, pacifiques navigateurs; pieuvres grasses déployant leurs bras annelés; tremblantes méduses; voici les guerriers hérissés jusqu'aux dents, armés de toutes pièces. O les mystérieux, les inquiétants dessins, accentués encore par des reliefs, qui se lisent sur les carapaces des crabes! La finesse des tons, des ornements, contraste étrangement avec la sauvagerie des formes. Et quelles surprises nous réserve la grande famille des poissons, si variée de couleurs et de lignes! Même les plus communs, parés de pierreries, aussi riches que ces papillons ocellés qui viennent des pays chauds, émerveillent. Les écailles des crapauds de mer forment des vitraux de cathédrale; leurs corps sont d'émail translucide; leurs nageoires, dépliées en éventail, lancent des éclairs d'opale, d'émeraude, de saphir. Les trigles, les baudroies, les blennus sombres, appuyés sur leurs nageoires, ont l'air de guerriers japonais. Étudiez sur les surfaces planes des soles et des raies ces décorations si ingénieuses qu'elles semblent empruntées à l'art musulman, ces mosaïques, ces taches de sang, ces zébrures, ces points, ces étoiles, ces motifs et ces ornements qu'on croirait stylisés déjà, tant ils ont d'imprévu, de grâce et de symétrie.

Et tout cela, sans un instant de repos, rampe, nage, se cache, se replie, s'imité, s'aime et multiplie, s'entre-détruit pour mieux renaître, et se confond dans la substance de la mer.

Du coup les planches d'études ne suffisent plus à l'artiste. Comment, d'autre part, le crayon rendrait-il ce luxe? La couleur s'impose, et l'aquarelle transparente à laquelle, par moments, la gouache prêterait sa solidité. Jusqu'ici, la plupart des dessins de Méheut étaient en noir. Il découvre avec joie le monde des couleurs, dans sa variété, sa puissance, sa délicatesse et sa force. En même temps que de merveilleuses formes, la nature fournit les plus somptueux décors, les harmonies les plus rares et les plus inattendues. Telle est la beauté de ces spectacles que, même en y restant fidèle, l'artiste semble faire œuvre d'imagination. Quelle que soit sa fantaisie, il demeure confondu devant ces déchainements fous, ces géniales bizarreries, qui tiennent à la fois du fantastique, du monstrueux et de l'exquis : passez du masque sauvage du cottus aux subtilités charmantes du sous-plancton et de l'anémone de mer.

Un autre eût reculé devant la tâche, dans la crainte d'être vaincu. M. Méheut triomphe. Décorateur avant tout, loin d'ajouter à la nature, c'est en simplifiant qu'il la domine. De ces années de communion



avec la mer, il tire un bénéfice immense; ses dons, définitivement, s'épanouissent, c'est l'affranchissement. Jamais encore la vie ne lui était apparue si puissante. Ne lui donnèrent-elles pas un raccourci de toutes les passions, ces forêts d'algues, forêts vierges, où se déroulent les drames les plus rapides? Et ne peut-on considérer que



CROQUIS DE ROSCOVITES, DESSIN PAR M. MÉHEUT

cette interrogation de la mer eut pour lui l'importance d'un voyage aux Indes ou en Orient?

Sans cesser d'être exacts, ses croquis, par centaines, fixent le détail des structures et des organismes; mais, dans les derniers travaux, on sent une grandeur nouvelle; les plus méticuleuses analyses manifestent un besoin croissant de généralisation. De même que les savants qu'il a fréquentés, c'est en partant du parti-

culier qu'il arrive à l'universel. Mais c'est la période première d'observation consciencieuse et exigeante qui permet d'aller si loin ; on lui doit la force et l'autorité du métier.

Tant d'études s'accumulent dans ses cartons et dans sa tête qu'il a des matériaux pour une existence. De ses travaux aucun ne reste vain ; il a fait provision des richesses les plus variées ; le temps de la moisson est proche. Les stylisations remarquables, poursuivies aux côtés de M. Grasset, de M. Verneuil et de Bellery-Desfontaines montrent que, comme tant d'autres, il eût pu s'arrêter là. Nul doute, du reste, que cette discipline n'ait été nécessaire ; non seulement elle l'a défendu contre sa propre habileté, mais elle lui permet de tirer de ses dons les applications les plus variées. Ses aquarelles se présentent déjà comme des fresques, et l'on peut prédire à coup sûr que telle maison acquerra bientôt le privilège de ses frises, de ses pochoirs, de ses papiers peints, de ses broderies<sup>1</sup>, de ses tentures : il ne lui manque que le temps de les réaliser. La sculpture l'attirerait-elle un jour ? Y aurait-il lieu de s'en étonner, tant ses dessins, construits suivant les plans et les coupes les plus diverses, ont de relief ?

Ce n'est point tout. M. Méheut, — il ne l'avait osé encore — résolument, s'attaque au paysage et à la figure. La complexité des êtres si patiemment observés lui fait paraître simples les lignes d'un paysage, d'un visage ou d'un groupement humains. Les saisir sans effort, dans le détail et dans l'ensemble, les établir avec autorité, sans tricherie, s'attacher à ne point séparer l'homme de son milieu, ni de sa fonction, voilà les soucis dont témoigne l'ouvrage que M. Mathurin Méheut prépare sur *Les Petits métiers bretons*.

Paradoxe, contradiction apparente : aux études de détail succèdent de vastes conceptions décoratives. Les dernières frises, inspirées des travaux de la campagne et des grèves roscovites, se déroulent chacune, sur plusieurs mètres. Elles symbolisent les saisons (*Goémoniers par le gros temps* ; *Le Pardon* ; *Labourage en décembre* ; *Les Filets*, *Les Feux de goémons*). L'artiste, cette fois, fait œuvre d'imagination ; mais la réalité demeure toujours à la base. Objets et personnages, quotidiennement observés, gravés depuis longtemps dans les yeux et le cœur, sont devenus si familiers qu'il suffit de les évoquer pour qu'aussitôt ils apparaissent. Mais, là encore, les croquis

1. M. Méheut, renouvelant un procédé cher aux Hollandais, le batik, a trouvé en sa femme la plus fidèle, la plus dévouée interprète.

ROSCOFF







d'après nature ne seront point inutiles et permettront des synthèses exactes. Les fragments furent vus : d'où cet accent de vérité. Dans l'ensemble même, se conserve le souci du détail précieux. Aussi, ni grandiloquence, ni facilisme.

Trop souvent l'amour du pittoresque et de la couleur locale habituèrent d'habiles peintres à contenter leurs admirateurs, et à se contenter eux-mêmes à bon compte. L'Ibérie, comme l'Armorique, s'est ainsi vengée de ses fidèles. Le tempérament de M. Méheut, sa



LA TOUSSAINT, DESSIN PAR M. MÉHEUT

conscience, lui font éviter cet écueil. Rien, chez lui, de factice ni de superficiel ; une conviction profonde dicta chacun de ses efforts. Pourquoi se dérober à l'obstacle lorsqu'on est sûr de pouvoir le franchir ? Aussi quel plaisir de voir s'affirmer un tempérament qu'aucune difficulté ne déconcerte et qui sans cesse gagne en puissance !

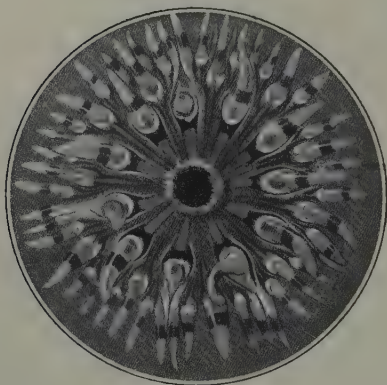
Les grandes décorations de M. Méheut — qui souvent l'apparentent aux artistes russes, comme Roerich, ou aux Japonais — graves avec mesure, pittoresques sans servitude, puissantes avec vérité, indiquent les voies qu'il va suivre et le développement que prennent, sans aucun arrêt, ses dons. Car il ne doit point s'arrêter, étant de ces êtres clairvoyants qui se jugent et ont souci de se dépasser. Il sait qu'il connaîtra d'autres progrès, que sa palette s'enrichira, que

les valeurs se différencieront, que le trait prendra plus de force, plus de liberté encore. La bourse de voyage qui lui fut récemment décernée va permettre à son art de se renouveler encore sous d'autres ciels. Quant à l'exposition du Pavillon de Marsan<sup>1</sup>, on peut en prédire le succès. Voici un vrai décorateur; cette maison devait lui être ouverte. Quel labeur considérable! Et cet homme n'a que trente ans. Quelle variété! quelle ingéniosité! quel goût aussi!

Il n'est technique qui lui soit rebelle. Huile, aquarelle, caséine, *a tempera*, il les manie, les mêle avec habileté. Ses bois puissants, ses premières eaux-fortes, ses applications sur étoffes, ses batiks, ses broderies, tour à tour se disputent notre curiosité. L'œuvre de Mathurin Méheut est déjà trop abondant pour qu'on puisse l'enfermer dans une définition; mais en la regardant, ne se souvient-on pas du mot charmant de Michelet : *la Renaissance par la mer*?

CLAUDE R. MARX

1. Ouverte depuis le 28 octobre jusqu'au 24 décembre.



ANÉMONE DE MER, DESSIN PAR M. MÉHEUT





COFFRE PROVENÇAL GOTHIQUE EN NOYER SCULPTÉ

Collection du marquis de Monclar.

## L'AMEUBLEMENT PROVENÇAL<sup>1</sup>

DEPUIS longtemps déjà, des légions d'antiquaires et de brocanteurs se sont abattues sur la Provence; pénétrant jusque dans les villages les plus écartés des grandes voies, ils ont enlevé de nombreuses œuvres d'art qu'ils savaient devoir placer au mieux de leurs intérêts. C'est par milliers qu'ils ont exporté des coffres, bahuts, tables, consoles, trumeaux, chaises, fauteuils, panetières, bois sculptés de tout genre, acquis bien souvent à vil prix, principalement au début. Leur succès a même créé dans le pays une nouvelle industrie, très florissante, celle de la contrefaçon des objets anciens.

Mais la Provence était si riche qu'elle n'a pu être dépouillée entièrement. Beaucoup de familles, très attachées aux traditions,

1. D'après un ouvrage récent : *Arts et industries artistiques de la Provence. Le meuble, ameublement provençal et comtadin, du Moyen âge à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, par l'abbé G. Arnaud d'Agnel. Préface de Henry Havard. Paris, L. Laveur; Marseille, A. Jouvène, 1913, 2 vol. in-4° avec 128 pl. hors texte.

Je n'aime pas beaucoup cette expression « ameublement provençal et comtadin ». Le Comtat Venaissin, ancien marquisat de Provence, ne fut jamais qu'un démembrement de la Provence. Si le mot « comtadin » n'est pas un pléonisme, juxtaposé à « provençal », il n'est pas assez compréhensif, car il ne peut s'appliquer ni à la ville d'Avignon, ni à la principauté d'Orange, pays qui n'ont jamais fait partie du Venaissin. C'est un fait que M. l'abbé Arnaud d'Agnel n'ignore pas; mais combien s'y trompent! Je ne cesserai jamais d'en faire l'observation.

ont tenu à honneur de conserver le cadre où s'est déroulée la vie des ancêtres; elles ont, dans leurs anciens hôtels, laissé en place les meubles fabriqués à l'occasion du mariage des aïeux, même celles qui ne jouissent plus de l'opulence d'autrefois. Les Provençaux cultivés ont aussi facilement l'amour du beau et le sens de ce qui convient à leur climat. Il est très commun de voir même des personnes de condition modeste préférer les bons vieux meubles du pays aux plus brillantes productions de l'art moderne. Peut-être leur choix est-il entraîné actuellement par une influence littéraire non contestable; toujours est-il que le fait existe. A plus forte raison les collectionneurs sont-ils en Provence très avisés; aussi, à Marseille, Aix, Avignon et ailleurs, ont-ils rassemblé des merveilles.

Jusqu'ici cependant, si le public ne restait pas insensible au charme des anciens meubles provençaux, il n'y avait guère que les amateurs d'art vivant dans le pays qui se rendissent un compte exact de toute leur valeur, bien que certains modèles trop courants fassent tort par leur banalité aux œuvres plus discrètes et plus raffinées. Mais ils ne possédaient sur leur histoire que des données fort incomplètes et souvent inexactes. Plusieurs publications récentes sont venues dissiper beaucoup d'obscurités. Entre toutes, celle de M. l'abbé Arnaud d'Agnel est, sans comparaison, la plus documentée et la plus importante.

A vrai dire, la Provence fut toujours admirablement placée pour profiter des progrès de la civilisation et s'avancer dans la voie des arts. Elle reçut sans discontinuer l'afflux des populations du Nord, attirées par les richesses qu'on y accumulait, par la douceur du climat et les facilités de l'existence. Au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, la Catalogne et l'Aragon lui fournissaient des comtes, des fonctionnaires, des évêques, tandis que les marchands italiens créaient des comptoirs dans les principales villes de la région, pendant que les républiques de Gênes, Pise, Florence traitaient avec les communes provençales et influençaient le développement de leurs institutions. Pendant le même temps, les navires provençaux visitaient tous les ports de la Méditerranée, des colonies marseillaises essaïmaient en Orient et commençaient l'expédition dans leur pays d'origine des objets manufacturés par les ouvriers du Levant.

Cette empreinte cosmopolite, reçue par la Provence, s'accroissait de plus en plus dans le cours des âges. Le séjour des papes en la ville d'Avignon multiplia dans d'énormes proportions le mouvement des étrangers, qui, du nord et du midi, de l'est et de l'ouest,

apportaient les modes et les arts de leurs pays. Au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, les nobles italiens chassés de leur patrie par les révolutions populaires, vinrent présenter, avec les meubles, orfèvreries, tableaux d'oratoire, que — nous le savons pertinemment — ils avaient pris dans leurs bagages, des modèles précieux aux artistes provençaux. Ils se rencontraient avec tant d'autres étrangers que des villes, comme Avignon, durent, pour satisfaire leur population, diviser leur conseil communal en trois sections : les indigènes, les Italiens et les Catalans. La proportion des artistes venus du dehors était au moins aussi forte ; d'après les listes qu'on en a dressées, il y en avait relativement peu qui fussent originaires de la région.

Si l'on veut se rendre compte de la variété des objets qui, par suite de ces migrations et de ces échanges, garnissaient les intérieurs provençaux, que l'on examine les inventaires analysés par M. l'abbé Arnaud d'Agnel : tapisseries, draps d'or et autres étoffes précieuses d'Espagne, de Gênes, de Flandre, de Chypre et de Turquie, taffetas de Florence, armes catalanes et italiennes, cuirs d'Espagne et de Syrie, meubles florentins, génois, allemands et français, divans orientaux, aiguières de Damas, vases de Perse, icones byzantines, tableaux peints par des Flamands, des Parisiens, des Catalans et des Italiens, on trouvera de tout abondamment, car beaucoup de familles étaient opulentes. Le roi René n'avait-il pas donné lui-même l'exemple de cet éclectisme par ses achats effectués un peu de tous les côtés, par son application à rechercher les belles choses venant des pays lointains ?

C'est peut-être au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle que la Provence fut ouverte le plus aux importations du dehors. Cela ne veut pas dire qu'elle réagit ensuite contre de telles tendances, car son commerce avec l'Italie, l'Espagne, les côtes barbaresques et l'Orient ne cessa de l'enrichir. Cependant, depuis sa réunion à la France, elle se laissa davantage gagner aux modes du Nord, celles de Paris comme celles des Flandres. L'influence française grandit naturellement de plus en plus ; elle ne fut jamais exclusive. C'est ainsi que les Provençaux furent des premiers à accueillir les leçons de l'art chinois et japonais lorsque ses productions commencèrent à être connues en Europe. M. l'abbé Arnaud d'Agnel l'avait déjà signalé dans son beau livre sur *La Faïence de Marseille* ; il nous le redit, avec preuves à l'appui, à propos des meubles et des étoffes d'ameublement.

Grâce aux inventaires auxquels j'ai fait allusion il n'y a qu'un instant, on a pu reconstituer l'ameublement provençal d'autrefois et



en dégager les caractéristiques, siècle par siècle, même dès l'époque de saint Louis.

Tout d'abord, on ne posséda guère en Provence, comme dans les autres pays, que des coffres et caisses de bois blanc ou de noyer, plus ou moins luxueux, unis ou décorés de peintures et de sculptures; on avait aussi des tables sur tréteaux, des bancs; les appartements provençaux montraient encore, plus que d'autres, des châlits ou bois de lit; ils présentaient enfin des pétrins, des vaisseliers, des candélabres de fer. Les coffres étaient d'un usage général; on y enfermait le linge, les vêtements, l'argenterie, la vaisselle, les livres et papiers d'archives, etc.

Les mêmes meubles étaient en usage au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle; ils étaient accompagnés d'escabeaux ou sièges sans dossier, de dressoirs de diverses formes, d'archibancs ou coffres servant de sièges, d'armoires à quatre portes, de divans turcs, de boîtes à sel, de miroirs à cadre d'ivoire, de lampes à plusieurs becs, de verreries françaises et arabes. Les lits, avec ou sans marchepied, s'enveloppaient de rideaux de couleur; ils avaient une garniture aussi complète que les nôtres; les oreillers étaient parfois enfermés dans des toiles peintes; la couverture d'apparat était souvent brodée.

A l'époque du roi René, les Provençaux, gens de tradition, n'avaient pas modifié leurs habitudes. Seulement, ils s'étaient enrichis d'une plus grande variété de dressoirs; ils commençaient à posséder des chaires tout en bois et des chaises recouvertes de drap vert, de cuir rouge, noir et doré, ou bien munies de cordes tendues dans un cadre. Ces dernières étaient importées d'Italie. Les bancs de lit étaient devenus communs; devant les cheminées on plaçait, avec parfois des écrans, des « bancs tournis », dont le dossier mobile permettait de regarder tantôt le feu, tantôt la table. De plus en plus, les armoires remplaçaient les anciens coffres. Les meilleures maisons, les palais et les châteaux présentaient, comme dans le nord de la France, le châlit de parement, le châlit servant de couche, et la chariole; ces meubles étaient à fond de planches; quelques-uns se démontaient pour un transport plus facile. Oreillers, couvertures et tentures étaient d'un grand luxe et se prêtaient à des décorations brodées ou peintes. Enfin, les tables à écrire, avec leur garniture, avaient fait leur apparition.

De l'énorme quantité de meubles qui au Moyen âge existaient en Provence il est relativement peu resté. Et lorsque, dans des collections, on trouve des coffres, des dressoirs ou des chaires

gothiques, on est toujours en droit de se demander s'ils sont bien l'œuvre d'artisans du pays. Les illustrations de l'ouvrage publié par M. l'abbé Arnaud d'Agnel montrent quelques pièces d'un aspect magnifique, qui ont l'avantage d'être d'une provenance certaine. Fabriquées en noyer, elles ont toutes un décor architectural, avec



ARMOIRE PROVENÇALE, ÉPOQUE RENAISSANCE

(Collection de M. Polybe Zafiropoulo.)

arcatures, rosaces, etc., sur lequel s'enlèvent des écussons et des angelots. Une des plus récentes est le coffre que nous reproduisons en frise; elle est du début du *xvi<sup>e</sup>* siècle. Ce meuble n'est déjà plus d'un gothique pur, son ornementation est alourdie et la Renaissance s'y fait pressentir dans les personnages des encoignures, mais il est quand même d'un véritable intérêt. Il porte le blason de la famille Ferrier, de Riez.

D'après les inventaires, on ne se douterait pas que le *xvi<sup>e</sup>* siècle apporta toute une révolution dans l'art du mobilier. Les bourgeois et gens de condition moyenne ont, en effet, à peu près les mêmes meubles qu'autrefois. Partout ce sont les anciennes tables sur tréteaux, les bancs, escabeaux, chaires et chaises, coffres et archibancs, les lits, dressoirs et armoires déjà vus. Il est cependant des différences sensibles à noter : la matière est plus riche, sans nuire à la facture qui est toujours aussi solide ; on se contente moins souvent de bois blanc, presque toujours on exige le noyer, quelquefois le hêtre, l'ébène, le poirier, le cerisier, le chêne, le châtaignier. Certains meubles ont des parties façonnées au tour ; tous ont une décoration plus abondante et plus soignée ; déjà même apparaît la marqueterie. Les sièges mobiles, fréquemment recouverts de cuir, sont plus nombreux. Les lits ont des colonnes, des piliers cannelés, des corniches sculptées, des courtines de serge et de soie ou en tapisserie. On introduit dans les appartements des cabinets de Naples, de Flandre et d'Allemagne, on étend sur le carrelage des tapis de Turquie et de Rhodes ; on garnit les murs d'étoffes peintes, de tapisseries ou de cuir doré ; on y suspend des tableaux, la plupart d'un caractère religieux.

C'est par la sculpture principalement que les meubles se recommandent, ils sont même parfois trop décorés. Les ornements, à relief plus ou moins accentué, sont tirés le plus souvent du règne végétal, mais ils sont traités avec beaucoup de fantaisie. Ils s'accompagnent de rinceaux, de mascarons, de mufles de lions, de personnages en buste ou en pied. Les allégories et les héros de la mythologie servent de thèmes usuels aux sculpteurs.

De cette époque si élégante on a conservé des coffres, des tables, des chaises, des cabinets, des armoires et des bahuts à deux corps. Ces derniers, dont les montants et les traverses sont toujours très ornés, sont surmontés fréquemment de frontons découpés ou de niches avec statuettes. De très beaux modèles en sont donnés par M. l'abbé Arnaud d'Agnet ; la page précédente en montre un ; quoique dépourvu de fronton, il est très caractéristique, avec ses panneaux inférieurs où des corps adossés de lions et d'aigles stylisés se terminent en rinceaux, avec ses portes du haut décorées d'architectures, avec ses trophées d'armes, ses chutes de fruits, ses têtes d'anges et ses mufles. La sculpture en est très souple, très savante ; peut-être même jugera-t-on qu'elle est un peu trop abondante.

Ce mode de grande décoration, avec figures en haut-relief, persista



jusqu'à la fin du règne de Louis XIII. Il fut concurrencé, pendant les dernières décades d'années, par un autre système d'ornementation dont la vogue dut être longue, à en juger par les nombreux spécimens qui nous sont parvenus. Il est caractérisé par le décor à pointes de diamant et à dessins géométriques; les panneaux des armoires et bahuts sont taillés à facettes; les tiroirs, montants et traverses sont simplement moulurés; cependant, pour des meubles plus riches, ils



PANETIÈRE PROVENÇALE, ÉPOQUE LOUIS XIV

(Collection de M. Félix Abram.)

se garnissent aussi de rinceaux, de bouquets de feuillages, de chutes de fruits, de mufles, de têtes d'anges, d'oiseaux. Ils sont le produit d'un art très habile et à multiples ressources.

Des transformations profondes se remarquent dans le mobilier provençal dès le milieu du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle. On peut affirmer qu'à cette époque prend naissance l'ameublement moderne, car jusqu'à la fin de l'ancien régime il ne subira plus de modifications essentielles. Comme matière, les ébénistes continuent à utiliser les bois qu'ils travaillaient depuis le début de la Renaissance, mais ils recherchent

plus que jamais la marqueterie, les bois précieux; de bonne heure ils ont recours pour l'ornementation aux incrustations d'écaille; en ce faisant, ils sont presque des précurseurs, puisqu'ils devancent André-Charles Boulle : des inventaires citent dès 1661 des meubles ainsi décorés.

On conserve bien encore dans les intérieurs des pièces de mobilier archaïques, provenant d'héritages; mais les bancs, coffres et archibancs sont considérés comme des vieilleries, dont on se débarrasse peu à peu. Les magnifiques bahuts et dressoirs de la Renaissance sont abandonnés; ceux que l'on fait maintenant sont plus simples. Les armoires ont leurs panneaux beaucoup moins sculptés; elles ne présentent plus que des moulures avec parfois un décor végétal. Leur ornementation suit plus ou moins lentement l'évolution des formes qui se produit dans le nord de la France; mais elle finit toujours par adopter, avec plus ou moins de bonheur, le style en faveur à Paris et Versailles.

Voici maintenant des meubles qui n'existaient pas auparavant ou qui étaient fort rares : les commodes, qui remplacent les coffres à linge et à vêtements d'autrefois; les consoles et tables-consules, les bibliothèques, les bureaux, les coiffeuses. Les tables, grandes, moyennes ou petites, se prêtent aux usages les plus divers. Les sièges mobiles de toutes formes se multiplient et donnent un aspect plus vivant aux appartements : chaises à haut dossier, chaises basses ou caquetoires, avec ou sans bras, fauteuils, tabourets, escabeaux. Leur garniture est encore plus variée que jadis; avec le cuir, on emploie des velours, des damas, des tapisseries polychromes, des cadis. Beaucoup de ces sièges imitent d'abord les modèles génois; l'influence italienne se trahit encore dans des coffrets, des tables, des miroirs, des cadres de tableaux. Une autre influence, celle de l'Extrême-Orient, ne tarde pas à se faire sentir : dès 1631, on connaît en Provence des étoffes importées de Chine.

D'autre part, les murs des appartements se revêtent de tentures, cuirs, tapisseries, ou se couvrent de boiseries sculptées; des cheminées s'exécutent en bois, elles sont dominées par des trumeaux avec glaces; les dessus de portes reçoivent une décoration sculptée et peinte. Jamais les menuisiers et les ébénistes n'ont déployé autant d'activité.

On reconnaît pour certains pays un style particulier, par exemple pour les régions de Forcalquier, d'Arles et d'Avignon. Là on continua longtemps à observer les anciennes traditions, on suivit avec

lenteur l'évolution des formes qui se produisait ailleurs; on entremêla aux ornements devenus classiques un décor resté provincial. Les ébénistes d'Avignon et d'Arles eurent même une spécialité, celle des meubles à colonnes et colonnettes droites ou torsées.

Cependant, ces écoles locales qui fabriquèrent avec facilité et abondance des armoires, panetières, boîtes à sel ou à farine, pétrins, crédences, vaisseliers, étagères et gaines d'horloges, ne



CRÉDENCE SCULPTÉE, STYLE D'ARLES

(Collection de M. Édouard Velten.)

purent pas contre-balancer, sous le rapport de l'élégance, les ateliers qui obéissaient aux inspirations du nord de la France. C'est à ces derniers que les Provençaux demandèrent leurs plus beaux meubles. Il n'y a guère, en effet, de différence essentielle entre, par exemple, certaines consoles fabriquées en Provence à la fin du <sup>xvii</sup>e siècle et celles qui le furent à Paris. Peut-être distinguerait-on les premières par certains ornements assez fréquents dans le champ du décor, tels que des sortes de frettés et des semis de fleurettes. En tout cas, les meubles provençaux de cette espèce sont souvent de véritables œuvres d'art. Que l'on considère ces tables, consoles, bandeaux de



cheminées, qui s'enrichissent de figures humaines ou de mascarons d'un caractère très savoureux, et qui sont attribués à Toro ou à ses élèves, on avouera que de telles pièces, quelque part qu'on les trouve, sont dignes de la plus haute estime, tant par l'élégance de leur composition que par l'habileté de leur exécution.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les ébénistes provençaux ne se tiendront pas toujours dans une note aussi pure; plus d'une fois, on sera en droit de leur reprocher une imagination trop exubérante, qui les conduit à des formes un peu maniérées; leur technique reste toujours,



TABLE-CONSOLE, ÉCOLE DE TORO  
(Collection de M. Théodore Mante.)

d'ailleurs, extrêmement savante. Aussi, quand ils savent se contenir, avec quel bonheur ils réalisent leurs conceptions! Nous n'en voulons pour preuve que ces magnifiques boiseries avignonaises de l'hôtel de Rochegude, qui sont heureusement conservées dans le Musée des Arts décoratifs. Qu'on en juge encore par ce délicieux trumeau du château Saint-Jacques, près de Marseille, où des corps de femmes et d'enfants s'harmonisent si gracieusement avec les coquilles Louis XV, des bouquets et des guirlandes de fleurs.

Les menuisiers et ébénistes qui continuaient en Provence les traditions anciennes et maintenaient, ainsi qu'il vient d'être dit, le décor d'autrefois, étaient les héritiers directs des « fustiers ». Jusqu'à la Renaissance, tel était le nom que l'on donnait à tous ceux qui travaillaient le bois, fussent-ils charpentiers, menuisiers ou sculpteurs. Même à la fin du Moyen âge, Francesco Laurana, le très habile

sculpteur appointé par le roi René, recevait la qualification de *fustierius*, lorsqu'il lui arrivait de passer un contrat pour la fabrication d'œuvres en bois.

Les fustiers avaient formé de bonne heure de puissantes associations corporatives; ils se fixaient de préférence dans un même quartier qui prenait leur nom : les rues de la Fusterie sont très communes dans les villes de Provence. Or, dès 1247, les prud'hommes de la nouvelle Fusterie d'Avignon faisaient approuver les statuts de leur métier.

Ce sont donc ces humbles artisans qui confectionnèrent les



CONSOLE EN BOIS DORÉ, ÉPOQUE LOUIS XV

(Collection de M<sup>me</sup> la comtesse de La Vallière.)

ouvrages les plus modestes comme les plus riches; ce sont eux qu'employèrent les papes et les cardinaux d'Avignon pour la construction, l'embellissement et l'ameublement de leurs palais ou livrées. Ainsi Arnaud Scudéry (un ancêtre probablement de la fameuse Madeleine de Scudéry) exécuta pour eux aussi bien des charpentes que des tables, dressoirs et escabeaux. Le fustier Raimond Mézier devint même surintendant des œuvres et édifices de Jean XXII; son compagnon, le fustier Rostan Berc, fut élevé au rang de sergent d'armes et dirigea, longtemps après lui, tous les travaux de charpente et de menuiserie exécutés dans le Palais apostolique d'Avignon; les achats de bois étaient faits sous sa responsabilité, les meubles confectionnés sous sa direction.

Cette aptitude universelle des fustiers existait encore au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle. Antoine Volard, qui sculpta les portes de l'église Saint-

Pierre d'Avignon, passait prix-fait, en 1551, pour deux lits « tournoyés » de noyer, un buffet « avec pillastres a troys armoyres ... et avec les montans cannelés, frize, cornisse, arcquitrave », un « coffre fort avec deux pillastres, entredeux demi encannellés », une table carrée, un banc, un escabeau, deux chaises, etc. A cette époque, menuisier ou sculpteur sur bois, c'était tout un.

De pareils artisans existèrent continuellement en Provence : les

meubles du style d'Arles, d'Avignon et de Forcalquier, sortirent de leurs ateliers. On en connut même au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle. Mais, dès la seconde moitié du <sup>xvii</sup><sup>e</sup>, il semble qu'il se soit créé des spécialisations. Ce fut, assurément, un effet de l'influence des sculpteurs, qui, sous la direction de Puget et de Toro, entrèrent à l'arsenal de Toulon, pour orner de grandes figures les galères du Roi. Parmi ces artistes il y en avait bien certainement, qui, originaires de Provence, avaient reçu la formation que j'appellerai traditionnelle, mais il y en



PARTIE SUPÉRIEURE  
D'UN TRUMEAU LOUIS XV

(Appartient à M. Georges Urslaub,  
Château Saint-Jacques, près de Marseille.)

avait d'autres, non moins habiles, qui arrivaient de toutes les provinces françaises et mettaient en commun une science plus générale. De plus, tous durent obéir aux inspirations de très grands maîtres, à leur école tous perfectionnèrent leur talent. Enfin, ils eurent à exécuter des œuvres dont les dessins étaient envoyés de Paris ou de Versailles, notamment par Le Brun. Il y eut donc, à partir de la réunion de ces artistes auprès des Puget et des Toro, comme une sève nouvelle infusée dans l'art provençal. Les meubles, auxquels ils collaborèrent, se recommandèrent par conséquent par des qualités particulières, par une sculpture plus savante; ils suivirent



rent de plus près les modes de la cour française. C'est ainsi que l'on peut expliquer les différences très notables qui se remarquent dans l'exécution des pièces du mobilier provençal, aux <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles.

Il a déjà été dit que, depuis la Renaissance, les Provençaux aimaient à réjouir leurs yeux par des tableaux, tapisseries et toiles peintes, couvrant les murs de leurs appartements. Les toiles peintes se multiplièrent à profusion dans les époques suivantes, mais elles furent surtout nombreuses dans la seconde moitié du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle; elles constituèrent une vraie particularité locale et méritent à tous égards un examen sérieux. Exécutées à la détrempe ou à l'huile, elles



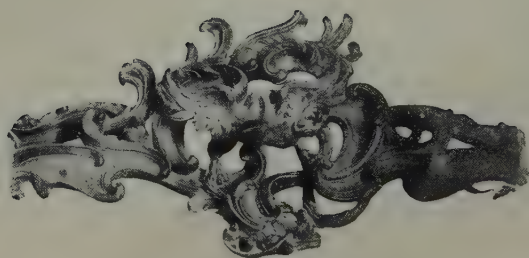
TOILE PEINTE, PAR J.-S. DUPLESSIS

(Château du Colombier, Basses-Alpes.)

représentent des paysages, des marines, des motifs de fleurs, des scènes historiques ou légendaires, des allégories, des pastorales, des chasses, etc. Elles ne sont pas toujours d'une composition originale; les unes reproduisent des décors connus de tapisserie; d'autres sont la copie de tableaux en vogue, tels que les marines de Vernet, les scènes galantes de Lancret, de Pater, etc. On en confiait l'exécution, cependant, à de véritables artistes: pendant son séjour à Carpentras, après son retour de Rome (1748-1755), Joseph-Siffred Duplessis reçut la commande de plusieurs toiles, dites « ouvrages de tapisserie », qui devaient décorer les appartements du château du Colombier (Basses-Alpes). Quelques-unes sont restées en place; M. l'abbé Arnaud d'Agnel les a considérées avec raison comme de véritables documents. Après lui, nous donnons un spécimen de ces compositions, qui ne manquent pas d'agrément, loin de là.

Il y aurait encore beaucoup de remarques à faire sur le mobilier provençal ; les pages qui précèdent n'en ont qu'effleuré l'histoire et les caractéristiques. Si l'on veut des détails plus précis et plus complets, qu'on feuillette l'ouvrage de M. l'abbé Arnaud d'Agnel ; on en retirera grand profit. Le même auteur annonce une autre publication prochaine sur le bois sculpté dans l'architecture provençale. Elle formera, nous n'en doutons pas, un utile complément à celle qui nous a fait connaître l'ameublement des Provençaux depuis le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle jusqu'à la Révolution.

L.-H. LABANDE



DÉTAIL DE LA CONSOLE  
APPARTENANT A LA COMTESSE DE LA VALLIÈRE.

# NOTES SUR LES PRIMITIFS NÉERLANDAIS

## DU LOUVRE

---



DEPUIS qu'en 1902 nous avôns, pendant deux mois, vécu toutes nos journées en tête à tête avec les chefs-d'œuvre de l'Exposition des Primitifs flamands à Bruges, de nouvelles curiosités se sont éveillées en nous, et, dans nos voyages annuels à travers les musées d'Europe, des occasions de rapprochements se sont offertes. Souvent nous avons retrouvé ce que d'autres avaient déjà vu ; mais souvent aussi nous avons noté des ressemblances et des différences restées encore inaperçues<sup>1</sup>.

Parmi les changements d'attribution qui vont être proposés pour un bon nombre de Néerlandais du Louvre, plusieurs sont sans doute déjà monnaie courante ; d'autres seront facilement acceptés ; quelques-uns seront les inconvénients des nouveautés encore trop fraîches, que d'aucuns seront peut-être tentés d'écarter sans prendre le temps de les juger en connaissance de cause.

\* \* \*

« *La Vierge du chancelier Rolin*, de Jean van Eyck » (n° 1986). La modification que nous allons proposer ne pourra guère être acceptée avant que la majorité des historiens d'art autorisés ait approuvé l'ensemble des considérations qui nous ont permis, dans l'œuvre actuellement attribué à Jean seul — et aussi dans les diverses parties du retable de Gand, — de distinguer ce qu'il faut laisser à Jean de ce qu'on doit rendre à Hubert.

En attendant, il est devenu indubitable pour nous que, dans la *Vierge du chancelier Rolin* du Louvre, l'architecture et le paysage tout entiers sont de la main d'Hubert, tandis que la Vierge, l'Enfant et l'ange, sont du plus pur style de Jean tel qu'on le connaît par les œuvres signées du maître ; quant au donateur, son attitude penchée et naturelle, ses mains délicieuses, mais un peu conventionnelles (qu'on retrouve dans le triptyque de Dresde et les *Saint François d'Assise* de Philadelphie et de Turin), sont pour nous la preuve qu'il a été tout au moins dessiné par Hubert. Est-ce lui qui l'a exécuté ? Nous n'osons rien dire

1. Outre ce que nous avons publié ailleurs dans ce domaine, rappelons nos *Correspondances de Belgique* parues dans la *Chronique des Arts* (1902, p. 279 et 304 ; 1903 p. 4), et *Notes sur les Primitifs néerlandais de la National Gallery*, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1908, t. I, p. 59).



sur ce point, car il est difficile d'étudier les détails d'exécution de ce chef-d'œuvre, mis en place d'honneur, sans aucun doute, mais exactement en face d'une fenêtre et sous la « protection » d'une glace épaisse. Pour le reste, les vérifications visaient des détails plus saisissables; elles nous ont persuadé que l'œuvre sera attribuée, tôt ou tard, à « Hubert et Jean van Eyck ».

C'est le seul ouvrage où nous puissions affirmer avec certitude que les deux frères se sont partagé le travail d'exécution<sup>1</sup>.

« *Les Damnés*, par Jérôme Bosch » (n° 1900). Cet admirable ouvrage, offert par le duc et la duchesse de la Trémoille, est d'un maître fort supérieur à Bosch. M. Jean Guiffrey y reconnut, vers 1905, le pendant du très beau *Paradis* (ou *Chemin du ciel*), donné par le catalogue du musée de Lille comme une œuvre de Thierry Bouts. Il est vrai que cette attribution est longtemps restée inaperçue. Pas un seul des historiens d'art qui s'occupaient du maître de Louvain n'avait songé à restituer au peintre cette œuvre forte et délicate. Quelques mois après, M. C. Benoît parla du même ouvrage, et, avec des arguments excellents, fondés sur les qualités de modelé propres à Thierry, affirma que l'œuvre était du maître même ou, en tout cas, de son entourage immédiat. Bien entendu son jugement englobait les *Damnés* du Louvre, qu'il considérait aussi comme le pendant du *Paradis* de Lille.

Pour notre part, après avoir vu tous les tableaux authentiques de Thierry Bouts dans les musées d'Europe; ayant pu, en 1906, étudier minutieusement

1. Parlons ici de deux portraits qui ne sont pas au musée du Louvre, mais à propos desquels le problème de la collaboration pourrait se poser, sans être d'ailleurs nettement résolu.

Les fragments du retable de Gand, qui donnent tant de prix au musée de Berlin, sont tous attribués par le catalogue à « Hubert et Jean ». Pour nous, les *Anges chanteurs* sont de Jean et tous les autres panneaux sont d'Hubert, sauf les deux magnifiques portraits de Vydt et de sa femme, qui pourraient peut-être — nous disons : peut-être, — conserver l'attribution collective. Il n'y a aucun doute pour nous que les têtes, les mains et les fonds des portraits des donateurs soient l'œuvre d'Hubert seul s'élevant presque au niveau de son frère. Mais, détail intéressant, tandis que tous les autres ouvrages attribués par nous à Hubert seul pour des raisons diverses, offrent invariablement, dans les draperies, la facture, empâtée dans les lumières, qui est une des signatures d'Hubert, voici que nous retrouvons, dans les robes de ces superbes portraits, la facture en glacis de Jean, mince et transparente dans les clairs et les demi-teintes, plus épaisse de couleur seulement dans les creux ombreux des plis. C'est tout juste l'opposé du procédé d'Hubert.

On peut tirer, de cette importante remarque, deux conclusions différentes, opposées, pour mieux dire : ou bien Hubert, qui ne pouvait pas ignorer le procédé de Jean, l'a employé une fois lui-même par exception; ou bien il a dit à son frère cadet, — qui pouvait être à Gand en 1420-21 (date probable de l'exécution des portraits d'après l'âge apparent de Vydt) : « Charge-toi des robes ! » Ceux qui ont vu des tableaux de cette époque restés en cours d'exécution, ne verront certainement rien d'in vraisemblable dans la seconde hypothèse. Au xv<sup>e</sup> siècle, les tableaux se faisaient souvent par morceaux, comme la tapisserie. Mais la première supposition, elle non plus, n'a rien d'in vraisemblable. C'est pourquoi nous laisserons au lecteur le soin de choisir. Le but de cette discussion était d'ailleurs de faire entrevoir une partie des différences d'exécution qui permettent de distinguer les ouvrages des deux frères. Entrevoir seulement, car la démonstration complète exigerait, ou, pour mieux dire, a exigé de notre part la publication d'un gros volume.

tous les détails, chairs, vêtements, terrains, plantes, architectures des deux grands panneaux de la *Justice d'Othon* au musée de Bruxelles; étant enfin passé par Lille pendant le voyage de retour, nous avons pu affirmer, en pleine connaissance de cause, que le *Paradis* de Lille, tout comme les *Damnés* du Louvre, était une œuvre de la propre main de Thierry, de Haarlem.

Mais Thierry Bouts va remporter, au Louvre même, une bien autre victoire,



LA VIERGE DU CHANCELIER ROLIN, PAR JEAN VAN EYCK

(Musée du Louvre.)

qui n'est pas sans créer quelque trouble, car elle fait disparaître entièrement du catalogue le nom du grand Rogier van der Weyden! La perte est cruelle : mais tout vaut mieux que de conserver dans un grand musée un chef-d'œuvre sous un faux nom. Un chef-d'œuvre, sans nul doute, car il s'agit de la *Déposition de croix* (n° 2196) attribuée jusqu'ici à Rogier et considérée comme un de ses ouvrages sinon les plus « importants », du moins les plus parfaits. Sous un faux nom : voilà bien une dizaine d'années qu'on s'est mis à chuchoter le nom de l'auteur véritable. Personne cependant, sauf erreur, n'a encore discuté à fond cette nouvelle attribution; mais elle est « dans l'air »; et nous

croyons savoir que l'auteur du futur catalogue est depuis longtemps décidé à rendre l'œuvre à Thierry Bouts<sup>1</sup>.

Ce chef-d'œuvre n'a rien de Rogier. On serait plus exact en disant qu'il n'aura rien de Rogier quand on aura retiré à celui-ci tels autres ouvrages, — le *Saint Luc peignant la Vierge* du musée de Munich; la réplique ou plutôt le prototype du précédent, à l'Ermitage de Saint-Petersbourg; la belle *Vierge Matthys*, « reconnue » comme un Rogier à Bruges, en 1902, — et d'autres moins importants, qui sont de purs Thierry Bouts. C'est l'erreur concernant l'attribution de ces derniers ouvrages à Rogier qui a fait tout naturellement attribuer à ce maître la *Déposition de croix* du Louvre, dans laquelle absolument rien ne rappelle les œuvres tout à fait authentiques du maître de Tournai. La maigreur phénoménale du corps du Christ est une particularité conventionnelle, simple signe d'époque. Mais on ne trouve dans la *Déposition* ni l'énergie presque dure du caractère, ni la rudesse d'exécution, qui sont la marque de fabrique de Rogier. Certes, dans le tableau du Louvre, la statuette ivoirine du Christ émacié est un modèle de fermeté et de caractère; mais Thierry a su joindre à ces qualités la douceur et la souplesse d'exécution qui se montrent partout chez lui, jamais à ce point chez Rogier. Il faut avouer que les panneaux de la *Justice d'Othon* du musée de Bruxelles laissent voir quelque dureté dans l'exécution de certains visages; mais on ne doit pas oublier que ces deux compositions furent terminées, après sa mort, par ses fils.

Ces opinions sur la véritable paternité de tant d'œuvres, nous ont été dictées par l'examen minutieux de tous les Thierry Bouts authentiques; ne nous hâtant pas de publier nos conclusions, nous avons eu le temps de les vérifier à loisir, le temps aussi de revenir souvent au Louvre et de constater, par exemple, que les rochers remarquablement peints de la *Déposition* sont d'une facture identique à ceux des *Damnés* et d'autres Bouts authentiques.

L'ensemble de ces preuves permet d'affirmer sans aucune hésitation que la *Déposition de croix* du Louvre, chef-d'œuvre en soi, est un des chefs-d'œuvre de Thierry Bouts.

Mais, ici comme en géométrie, la démonstration d'un théorème entraîne celle des théorèmes suivants. Si le type si caractérisé, dans la *Déposition*, du visage de la Vierge avec son front vaste, l'arrangement spécial de la chevelure, les yeux aux paupières ondulées, le nez très droit et presque trop long, la bouche très petite et de forme spéciale, le menton à la fois arrondi et pointu, passaient pour appartenir à Rogier van der Weyden, il était tout naturel que le charmant petit tableau *La Vierge et l'Enfant*, sur fond d'or (n° 2195) fût aussi regardé comme l'œuvre de Rogier dans le catalogue du Louvre. Mais si la *Crucifixion* est de Thierry; si la *Vierge Matthys* de l'Exposition de Bruges est aussi un pur Thierry, il faut bien se résoudre à extraire de l'œuvre de Rogier cette petite *Vierge avec l'Enfant* pour l'introduire dans l'œuvre sinon de maître Thierry, au moins d'un de ses élèves les plus immédiats.

1. Depuis que cet article a été écrit, le Louvre a eu la bonne fortune d'acquérir un triptyque qui, sans compter parmi les plus importants chefs-d'œuvre de Rogier de la Pasture, est une œuvre admirable et tout à fait digne de ce grand nom: voir la magistrale étude de M. Paul Leprieux dans la *Gazette* du 1<sup>er</sup> octobre, où l'auteur donne aussi, par parenthèse, l'attribution précise de la *Déposition de croix* (n° 2196) à Thierry Bouts.



Rogier doit être dépossédé jusqu'au bout. Deux autres ouvrages lui sont



LES DAMNÉS, PAR THIERRY BOUTS  
(Musée du Louvre.)

attribués au Louvre : *Le Christ de douleur*, en buste (n° 2200) et *La Vierge de douleur*, en buste (n° 2204). Par les types, par la forme des yeux et de tous les

traits, par l'extrême douceur de la facture; ces deux pendants crient le nom de Thierry, qui s'est peut-être fait aider dans l'exécution, mais qui en est pleinement responsable.

On doit aussi faire entrer dans la série des œuvres attribuables non à Thierry lui-même, mais à un excellent élève le petit tableau sans numéro où la Vierge à mi-corps tient l'Enfant à demi couché, qui pince en souriant son gros orteil. Le type de visage de la Vierge et celui de l'Enfant sont tout à fait analogues à ceux des œuvres de Bouts.

Profitons de l'occasion pour signaler un certain nombre de *Vierges douloureuses*, en buste, mains jointes, que les catalogues de divers musées attribuent sans aucun motif à Josse I<sup>er</sup> van Clève. Telle est celle des Offices (n° 762), une des meilleures du groupe. Dans une note déjà ancienne, nous écrivions : « Cette Vierge n'est pas de la même main que les portraits de Josse I<sup>er</sup> et de sa femme (n° 237 des Offices) »; mais nous n'affirmions rien sur son auteur. A mesure que notre connaissance de l'œuvre de Bouts est devenue plus intime, nous nous sommes persuadé que cette figure et d'autres analogues, — la *Vierge aux mains jointes* de la galerie Corsini de Rome, par exemple, — sortaient directement de l'atelier de Thierry. C'étaient évidemment des images de sainteté, faites pour être vendues à l'occasion sur la place publique, les jours de marché, selon les habitudes du temps. Mais elles n'avaient rien de la fadeur de nos « images de Saint-Sulpice ». On y sentait la conscience d'un vrai maître, qui les avait dessinées lui-même avec soin et qui, les confiant ensuite à ses meilleurs « varlets », ne les laissait pourtant pas sortir de son atelier sans y mettre la dernière main et les faire siennes.

Nous en avons assez dit pour le faire pressentir : « maître Thierry de Haarlem » sera aussi grand que Rogier et Memling quand on lui aura restitué tous les ouvrages dont nous venons de parler et peut-être quelque autre encore.

M. Max Friedländer a été le premier à rattacher une *Descente de croix*, perdue aujourd'hui, de Hugo van der Goes, à un grand nombre de copies, plus ou moins fragmentaires et infidèles, conservées dans divers musées. Depuis lors, le *Burlington Magazine* ayant publié un fragment de tableau de la collection d'Oxford représentant deux têtes dont on ignorait l'auteur, nous l'avons sans hésitation rendu à Hugo van der Goes, sous réserve d'un examen postérieur du fragment lui-même pour savoir si c'était un original ou une excellente copie. Un peu plus tard, M. J. Destree a reconnu que ces deux têtes se retrouvent dans la copie la plus complète de la *Descente de croix* disparue de ce maître, et, citant notre opinion, il a conclu que le précieux fragment avait fait partie du célèbre original perdu, dont le Dr Max Friedländer a signalé les copies. Nous pourrions ajouter à la liste des copies libres celle du Louvre, sans numéro, celle du musée de Lyon, et trois autres dans des collections particulières de Paris; autant de preuves de la célébrité du prototype.

« *Le Christ mort sur les genoux de la Vierge*, par un inconnu de l'école flamande, commencement du xvi<sup>e</sup> siècle » (n° 2203). Ce petit tableau était entré au Louvre dès 1893. Mais c'est en 1902, au retour de Bruges, que nous avons trouvé

le nom de son auteur: Typés des visages, corps du Christ, tout, jusqu'aux plus petits détails, y compris la forme et l'exécution de la couronne d'épines, concourt à faire restituer cet émouvant petit ouvrage à Quentin Metsys.



LE CHRIST DÉPOSÉ DE LA CROIX, PAR THIERRY BOUT  
(Musée du Louvre.)

« *Femme lisant*. École brabançonne (n° 1051) ». N'était pas au catalogue en 1900. Nous avons vu, en 1909, au musée du Prado un *Vieillard* ou *Saint* représenté sur un fond de muraille avec plantes grimpantes, qui nous avait paru ne



pouvoir être qu'un Quentin Metsys. Et aussitôt l'idée nous est venue que le tableau du Louvre, plus petit, sans doute mutilé après coup, doit être le pendant de celui du Prado, dont il a d'ailleurs toutes les caractéristiques d'arrangement, de style et d'exécution. Il faut donc le rendre aussi à Quentin Metsys.

Ajoutons que MM. Lafenestre et Richtenberger avaient eu, à notre insu, avant nous, la même idée que nous.

Le *Portrait d'homme* (n° 2204<sup>A</sup>) était jadis attribué à Holbein. Cette pompeuse attribution lui a été retirée. Il est classé aujourd'hui parmi les « Inconnus de l'école flamande, commencement du xvi<sup>e</sup> siècle ». On peut le rendre, à coup sûr, à Josse I<sup>er</sup> van der Becke van Cleve. Van Mander, dans son *Livre des Peintres*, a mêlé à la biographie de ce peintre un autre Josse van Cleve, dit le Fou, qui lui est postérieur d'une génération.

Josse le Fou était un très bon peintre, mais la suite a fait voir que l'admiration de Carel van Mander s'adressait à une œuvre de Josse I<sup>er</sup>. Voici comment il s'exprime :

« Van Cleef était vraiment le plus grand coloriste de son temps; il donnait un grand relief aux choses et peignait ses chairs d'une manière fort naturelle, tirant ses ombres de la carnation elle-même... M. Wintgis, à Middelbourg, possède de lui une très belle *Vierge* derrière laquelle Joachim Patenier ajouta un joli fond de paysage. »

En lisant ce passage dans la traduction du livre de Carel van Mander publiée en 1884 par le regretté Hymans, je retrouvai facilement dans mes portefeuilles une photographie d'une adorable petite *Vierge avec l'Enfant*, dans un paysage de Patenier, qui faisait partie du musée de Bruxelles sans être encore cataloguée. Elle répondait à la description de van Mander non seulement par le sujet et le paysage, mais encore par la qualité des ombres, tirées de la carnation elle-même. Je profitai de la première occasion (on en trouve toujours) pour retourner au musée de Bruxelles et vérifier que cette qualité des ombres n'était pas une illusion de ma mémoire.

L'expression de van Mander m'avait d'autant plus frappé qu'elle concordait avec un conseil donné par Henner : « Pour savoir si la qualité de vos ombres est juste dans une figure peinte, faites tomber sur une partie claire des chairs l'ombre d'un doigt ou d'un crayon. La couleur de vos ombres devra être de même ton que celle de l'ombre portée. » Henner lui-même n'avait pas inventé ce conseil; il l'avait lu dans le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, qu'il citait.

C'est bien là, en effet, ce que van Mander voulait dire. Une tête blonde et une autre basanée n'auront évidemment pas des ombres de la même qualité. Chacune aura celles qui conviennent à sa carnation. Et ce qui est frappant chez ces deux extrêmes reste vrai, quoique plus difficile à voir, avec toutes les nuances intermédiaires.

A cette époque on ne connaissait pas un seul ouvrage de Josse van Cleve. Si ma remarque était juste, — et elle cadrerait bien avec les faits, — la *Vierge* Wintgis devait être le *Repos en Égypte* du musée de Bruxelles. Josse van Cleve était ressuscité dans un de ses ouvrages les plus remarquables. Quelques voyages à travers les musées suffiraient pour reconstituer son œuvre... Je confiai mon idée à un ami, célèbre historien d'art. Mais cet ami, grand fouilleur d'archives,

était de ceux qui pensent, avec raison dans la plupart des cas, que les seuls documents probants sont les textes écrits. Il me fit comprendre, non sans une ironie d'ailleurs très bienveillante, qu'on pourrait aller loin avec ces procédés d'identification purement esthétiques, purement subjectifs... Très préoccupé, en ce moment-là, de mes idées sur la mutilation et sur l'effet de soleil réel de la « *Ronde de nuit* » (idées que je n'avais pourtant pas trouvées dans des documents d'archives), je me laissai intimider au sujet de la *Vierge Wintgis*, à tel point que je n'osai pas même publier mon opinion sous la forme d'une conjecture plus ou moins vraisemblable.

Peu après — rappelons que c'est à MM. Justi et à Firmenich-Richartz que Josse I<sup>er</sup>



LE CHRIST MORT SUR LES GENOUX DE LA VIERGE, PAR QUENTIN METSYS

(Musée du Louvre.)

doit sa résurrection — Josse entra dans l'histoire artistique sous son premier avatar, celui du « *Maître de la Mort de Marie* ». Quelques années encore, et un critique ingénieux remarquait que les prétendus portraits du couple « *Quentin Metsys* » (n° 237) du musée des Offices devaient être ceux du couple Josse van Cleve : en effet, l'anneau du mari indiquait que les époux s'étaient tout récemment unis ; et le mariage avait évidemment eu lieu en 1520, date inscrite dans le fond du portrait de la femme. D'autre part, l'effigie du mari avait tout l'air d'être un auto-portrait, et l'on savait historiquement que Josse I<sup>er</sup> van Cleve s'était marié en 1520. Ces rapprochements furent jugés suffisants. On y ajouta d'évidentes ressemblances de facture entre les deux pseudo-Metsys et les portraits de donateurs dans certains tableaux du « *Maître de la Mort de Marie* » et la fusion fut ainsi opérée. L'œuvre de Josse I<sup>er</sup> était reconstruit.

Dans cet œuvre se trouvait une *Adoration des Mages* de l'église San Donato de Gênes. Par la comparaison très attentive des originaux, je constatai que la

peinture de Gênes ressemblait par le dessin et l'exécution d'une foule de détails à une *Adoration des Mages* du musée d'Anvers (n° 464), dont les volets étaient d'une tout autre main. Je pus rendre à Josse van Cleve la partie centrale de ce triptyque. Chose plus intéressante encore : la tête de la Vierge du tableau d'Anvers semblait avoir été peinte d'après le même modèle que celle de la Vierge de Bruxelles; et l'exécution, souple et délicate, le modelé solide et vivant étaient les mêmes! Aucun historien d'art n'avait songé à cet enchaînement de ressemblances; de sorte qu'après une hésitation ou un oubli qui avait duré dix-huit ans je fus le premier à rendre à Josse van Cleve le *Repos en Égypte* du musée de Bruxelles.

Depuis lors, tout en retirant à Josse les *Vierges douloureuses* de Thierry qu'on lui avait indûment données, nous n'avons pas cessé de rechercher ce qui lui appartenait. Le très beau *Portrait d'homme* du Louvre (n° 2204 <sup>A</sup>) doit lui revenir.

Il va sans dire que le grand tableau à trois compartiments (n° 2738), qui a déjà été transféré d'une salle allemande dans une salle flamande, et qui est déjà attribué au « Maître de la *Mort de Marie* » sera rendu à Josse I<sup>er</sup> van Cleve. Précisément, dans la *Cène* qui sert de prédelle à ce grand tableau, le premier Apôtre à gauche du spectateur, entre autres, est d'une exécution qui aurait pu servir à identifier le *Portrait d'homme* en question, si nous n'avions pas eu dans la mémoire un grand nombre de points de comparaison plus anciens.

L'agréable petit tableau qui représente « un religieux offrant son cœur à l'Enfant Jésus tenu par la Vierge » (n° 2738 *bis*) est placé dans la même salle avec son ancienne rubrique « École allemande », mais avec l'attribution à l'« école du Maître de la *Mort de Marie* ». On peut dire aujourd'hui, à coup sûr : école flamande. Au lieu d'« école » nous dirions « atelier », car, à notre avis, ce n'est pas un imitateur plus ou moins lointain, mais un élève ou « varlet » travaillant directement sous la surveillance de Josse I<sup>er</sup>, qui a pu se conformer de si près aux types du maître et même à son exécution. D'autre part, le fond de paysage de ce tableau est un pur Joachim Patinier; cela est intéressant à mentionner,

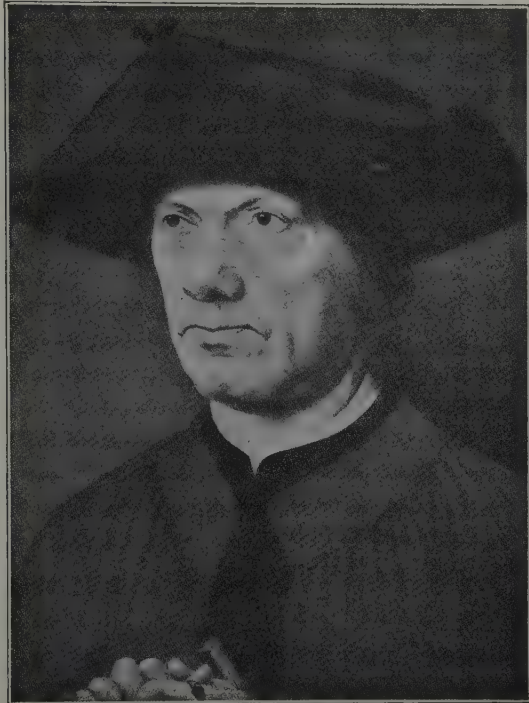
Que faut-il penser des deux petits panneaux (n°s 2212 et 2213) représentant *Adam* et *Ève* et attribués à l'« École flamande ou hollandaise »? Ils sont placés un peu haut et nous n'avons pu les étudier de tout près. Nous croyons pourtant devoir citer, à leur sujet, une opinion — fort acceptable — extraite de la préface du *Catalogue critique* de l'Exposition de Bruges de 1902, par G. H. de Loo : « Le musée du Louvre possède un tableau qui est certainement une œuvre de jeunesse du maître [Josse I<sup>er</sup>] : ce sont les volets d'*Adam* et *Ève*, datés 1507, donc quatre ans avant la réception à Anvers (1511) de Josse van Cleve. Il est à noter que cet *Adam* et cette *Ève* présentent déjà tout formés les traits typiques du saint Georges et de la sainte Christine de son œuvre type : le retable de la *Mort de Marie*. (Pour *Ève*, cf. aussi la Sainte Vierge de la *Sainte Famille* du musée de Bruxelles.) »

On voit que l'assertion est précise : elle vaut la peine d'être vérifiée attentivement. Nous la considérons comme extrêmement probable,



La *Sainte Famille* n° 2197 du Louvre, classée parmi les « inconnus de l'école flamande du xv<sup>e</sup> siècle » appartient, à un groupe déjà nombreux que nous avons commencé à former en 1902. Le premier tableau de ce maître inconnu que nous ayons remarqué pour ses qualités d'art est une *Vierge dans une architecture*, avec trois anges (n° 231) du musée de Lyon, influencée d'une façon générale par Memling, mais où le type de visage de l'Enfant Jésus était franchement emprunté à Quentin Metsys. Nous avons signalé cette belle composition dans une *Correspondance de Belgique*<sup>1</sup> en la rapprochant d'une *Vierge avec l'Enfant et trois anges*, de la collection van Etborn du musée d'Anvers (n° 535). Peu après, sur les indications de M. Dissard, directeur du musée de Lyon, à qui nous faisons part de nos recherches, nous avons pu voir une *Vierge* encore plus remarquable comme couleur, prototype probable (en buste seulement) de celle du musée de Lyon et faisant partie de la galerie du très regretté et très savant collectionneur Édouard Aynard.

L'auteur inconnu de ces ouvrages se nomma, dans notre esprit, le « maître des deux *Vierges* de Lyon ». Une quatrième *Vierge* du même auteur, qui ne nous est pas connue en original et que M. Kaemmerer avait repro-



PORTRAIT D'HOMME, PAR JOSSE I<sup>er</sup> VAN CLEVE  
(Musée du Louvre.)

duite dans son *Hubert und Jan van Eyck* (fig. 61) en la rattachant à l'école de ces maîtres ne diffère guère de celle du musée de Lyon que par la couleur de son manteau.

Presque aussitôt après, nous retrouvons de frappantes analogies entre la *Vierge* d'Anvers et la *Sainte Famille* du Louvre (n° 2197). Même exécution, même type de la Vierge aux traits doux, au nez un peu fort, mais droit, aux sourcils presque inexistantes, à la bouche petite, au menton très court. Le maître inconnu se montrait, dans ses fonds, paysagiste de premier ordre. Ses feuillés étaient plus spirituels et plus variés que ceux de Memling; ses ciels, d'un bleu d'émail, s'égayaient de petits nuages blancs et pommelés.

C'est à peu près là que nous en étions resté, quand l'Exposition flamande et

belge du Guildhall (1906) vient élargir notre cercle de comparaisons <sup>1</sup>. Le triptyque Morisson (*Vierge et Enfant entre deux anges et les deux saints Jean*, n° 35) et la *Vierge sur un trône*, au duc de Westminster, l'un et l'autre présentés sous le nom de Memling et assez voisins de l'œuvre du maître pour qu'on pût facilement les y incorporer, se rattachaient, d'une part, à notre groupe déjà formé, d'autre part, à un autre groupe que M. James Weale avait composé de certains ouvrages couramment acceptés comme des Memling. Il avait écrit, en 1902, dans la préface du *Catalogue des Primitifs flamands* de Bruges : « Nous croyons que les tableaux représentant *La Madone avec des anges* conservés aux Offices et aux musées de Vienne et de Wœrlitz sont des productions de Louis Boels. »

Il est dommage que les motifs allégués par M. Weale, tels que la présence d'angelots et de guirlandes à l'italienne, fussent privés de force démonstrative, — car on retrouve ces éléments dans le triptyque de *Saint Sébastien* du Louvre, qu'il ôtait aussi à Memling, mais qui, par l'exécution, est un Memling indiscutable. C'est pourquoi nous nous étions rangé à l'opinion d'un critique plus esthéticien, M. G. Hulin, qui plaçait dans les dernières années de la vie de Memling les tableaux attribués à Boels par le célèbre critique anglais.

Il faut pourtant reconnaître que les raisons tout à fait insuffisantes alléguées par M. Weale résultaient d'impressions inconscientes non dégagées, mais justes au fond. Les différences vaguement entrevues étaient réelles. Certaines remarques personnelles, qui nous ont permis de classer chronologiquement plusieurs ouvrages de Memling nous ont prouvé que le maître avait gardé jusqu'au dernier jour ses types et sa verdeur d'exécution, ce qui était en désaccord avec l'ingénieuse hypothèse de M. Hulin. D'ailleurs, après l'exposition du Guildhall, la question était tranchée pour nous : le « Maître des deux Vierges de Lyon » ne faisait plus qu'un avec l'auteur du triptyque Morisson, de la *Vierge* Westminster et des trois ouvrages signalés par M. J. Weale depuis 1902, comme étant des Boels.

Maintenant, que faut-il penser de l'attribution à Boels, donnée jusqu'ici par M. Weale ? Nous la croyons très vraisemblable. Un examen minutieux de l'œuvre accepté comme authentique du maître de Bruges nous a prouvé que, dans quelques-uns de ses plus beaux ouvrages, Memling s'est fait aider par un élève de première force, qui était lui-même un maître. C'est cet élève qui a peint en entier le volet de la *Vierge* dans le diptyque dont l'autre volet est le portrait de Nieuwenhove, admirable chef-d'œuvre de la main de Memling ; c'est lui qui a peint le paysage dans le *Portrait de vieille femme* du Louvre, un des plus beaux chefs-d'œuvre du maître ; c'est lui encore qui a été chargé de peindre la *Vierge* dans l'admirable *Vierge et Enfant adorés par des donateurs*, précieux legs fait au Louvre par la comtesse Duchâtel <sup>2</sup>. Et il se trouve que les grandes qualités et les défauts moindres de cet élève sont précisément ceux du « Maître des deux Vierges de Lyon » !

On sait historiquement, d'autre part, comme l'a fait remarquer M. Weale que Memling légua à son élève Louis Boels tous ses « patrons », c'est-à-dire ses

1. Nous ne pouvons que résumer ici très brièvement une discussion qui a pris vingt pages in-folio dans *Les Arts anciens de Flandre*, t. II, fasc. II, p. 71-72 et fasc. III, p. 139 à 157.

2. Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1862, t. I, p. 250.

dessins; il ne faut guère de témérité pour admettre que l'héritier Louis Boels



LA SAINTE FAMILLE AVEC DES ANGES CHANTANT, PAR LOUIS BOELS (?)

(Musée du Louvre.)

fut le meilleur élève de Memling, le seul élève capable d'exécuter des parties importantes de tel chef-d'œuvre de son maître sans que cela fit disparate.



C'est pourquoi il nous semble permis d'attribuer la *Sainte Famille*, n° 2197 du Louvre à Louis Boels avec un point d'interrogation prudent, ou, tout au moins de le mettre sous la rubrique : « le Maître des deux *Vierges* de Lyon ».

« *Les Noces de Cana*, attribué à Gérard David » (n° 1957). Le dernier catalogue du Louvre est antérieur à l'année climatérique 1902, celle de l'Exposition des Primitifs flamands qui devait ouvrir à l'histoire artistique des horizons si larges. Son auteur, en 1900, a donc montré presque de l'audace en prononçant à propos des *Noces de Cana* le nom de Gérard David, même escorté d'un



LES NOCES DE CANA, PAR GÉRARD DAVID

(Musée du Louvre.)

point d'interrogation ou d'une réticence équivalente. Aujourd'hui, la facture solide de ce grand artiste est mieux connue. Aussi peut-on dire sans réserve conditionnelle ni point d'interrogation : « Gérard David. »

La même remarque s'impose avec le triptyque n° 2202 représentant la *Vierge et l'Enfant* au centre et les donateurs avec leurs saints patrons sur les volets. Ici, la couleur, beaucoup plus claire que celle du précédent, a paru un peu déconcertante. C'est pourquoi le catalogue attribue l'œuvre à un « inconnu de l'école flamande », du « commencement du xvi<sup>e</sup> siècle ». La précaution n'est plus de mise aujourd'hui. Il faut rendre ce triptyque à Gérard David, qui eut successivement plusieurs manières, voisines néanmoins pour tout l'essentiel.

La « *Jeune femme lisant*, école hollandaise, xvi<sup>e</sup> siècle » (n° 2461<sup>e</sup>), est une œuvre

assez agréable du petit maître inconnu qu'on appelle le « Maître des Femmes à mi-corps ».

On se souvient que Waagen avait inventé un peu trop vite « l'œuvre du peintre Jean Mostaert ». Son groupement était bon, mais il convenait à un tout autre artiste : Ambrosius Benson. Jean Mostaert n'avait rien à faire avec la *Deipara Virgo* du musée d'Anvers. M. Gustav Glück créa sous le nom de ce peintre, célèbre en son temps, un autre groupe infiniment plus vraisemblable, auquel M. Camille Benoît donna l'appui d'arguments nouveaux, qui, en atten-



LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE DEUX ANGES, AVEC DES DONATEURS  
PAR GÉRARD DAVID

(Musée du Louvre.)

dant des documents d'archives, peuvent passer pour très probants. C'est à Jean Mostaert, de Haarlem (1474?-1565 ou 1566), que M. Camille Benoît a rendu, en toute vraisemblance, le *Portrait d'homme* n° 2641<sup>D</sup> du Louvre.

Dans cette étude consacrée uniquement aux œuvres néerlandaises du Louvre nous voici amené à parler d'un peintre italien. Pourquoi cela? Parce que le *Portrait d'Edouard VI d'Angleterre* (n° 2481<sup>A</sup>), attribué par le catalogue à Antonio Moro, peintre hollandais, est en réalité, croyons-nous, l'œuvre d'un artiste italien. Est-ce bien Édouard VI qu'il représente? Peu importe. Mais la signature est-elle authentique? Moro a-t-il jamais signé si étrangement : « *Sir A' More pinxit?*... » Cela non plus n'importerait guère, si l'œuvre était vraiment de lui. Non qu'elle soit indifférente. Fort inférieure aux très beaux Moro de la salle Duchâtel et au *Nain de Charles-Quint*, qui est le chef-d'œuvre

du maître, elle est plutôt supérieure à son *Portrait d'homme* n° 2478, dont la tête ne laisse pas que d'être un peu molle. Mais cet agréable portrait d'adolescent, harmonieux et soigneusement dessiné au premier coup d'œil, ne résiste

pas à un examen très sérieux. Tout est joli, rien n'est magistral.'

Or, nous connaissons depuis longtemps, au musée de Gênes, deux portraits en pied, celui d'un adolescent et celui d'un duc de Savoie (nos 4 et 18), où l'on trouve absolument les mêmes qualités de charme superficiel; la même unité de ton, le même effet de masses, de valeurs bien choisies, la même simplicité habile, un peu froide, dans l'exécution des brochés d'or, mais aussi le même dessin, suffisant sans plus, qui semble mollir sous le regard.

Giacomo Vighi, dit Argenta, est né en 1510, près de Ferrare, à Argenta dont il a gardé le nom; il mourut à Turin en 1573, après avoir été peintre de la cour de Savoie, sous le duc Emmanuel-Philibert. Nous pensons que le portrait d'adolescent attribué à Moro sera mieux à sa place dans l'école italienne, sous le nom d'Argenta.



PORTRAIT D'UN PRINCE (ÉDOUARD VI?)  
PAR GIACOMO VIGHI  
(Musée du Louvre.)

flamandes et hollandaises du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle, au Louvre : nous n'avons touché qu'à ceux sur lesquels il nous semblait possible de jeter quelque lumière,

Bien des problèmes d'attribution sont encore à résoudre dans les salles



## LE « CONCERT CHAMPÊTRE » DE GIORGIONE



Le *Concert champêtre* du musée du Louvre ne serait plus une œuvre de Giorgione. C'est M. Lionello Venturi qui nous le dit dans un très beau livre consacré à ce grand maître <sup>1</sup>.

A la suite d'une discussion très méthodiquement conduite, M. Lionello Venturi conclut que nous ne connaissons que vingt-trois œuvres faites par Giorgione. Sur ce nombre huit seulement existent encore, en entier ou en fragments. Ce sont : 1<sup>o</sup> la *Vierge avec saint François d'Assise et saint Libéral*, à Castelfranco<sup>2</sup>; 2<sup>o</sup> le *Christ portant sa croix*, de l'église Saint-Roch à Venise (en très mauvais état); 3<sup>o</sup> la *Judith* de Saint-Petersbourg; 4<sup>o</sup> le *Portrait de jeune homme* de Berlin; 5<sup>o</sup> la *Tempête* du palais Giovanelli à Venise; 6<sup>o</sup> les *Trois Philosophes* du Musée impérial de Vienne; 7<sup>o</sup> la *Vénus nue* de Dresde; 8<sup>o</sup> un fragment de la décoration du Fondaco dei Tedeschi, et des gravures reproduisant trois figures nues de ce décor.

D'autres œuvres nous sont connues par des copies ou des gravures. Ce sont : le *David coupant la tête de Goliath*, le *Buste d'un jeune homme tenant dans la main une flèche*, la *Découverte du corps de Paris*, et une *Femme nue*.

Les autres tableaux ne sont connus que par leur titre.

Le fait capital du livre de M. Venturi est d'enlever à Giorgione le *Concert* du palais Pitti, le *Jugement de Salomon*, l'*Épreuve du feu de Moïse* et le *Chevalier de Malte* des Uffizi, et le *Concert champêtre* du Louvre.

Déjà depuis longtemps la critique d'art a proposé d'attribuer le *Concert* du palais Pitti à Titien, elle hésite sur le *Moïse subissant l'épreuve du feu* et le *Jugement de Salomon* et elle émet quelques doutes sur le *Chevalier de Malte*. Mais la question du *Concert champêtre* du Louvre, qui a tant d'importance dans l'étude de l'art de Giorgione, est encore une nouveauté.

Pour la première fois Cavalcaselle avait soulevé cette question et proposé d'attribuer ce tableau à un élève de Sébastien del Piombo, mais déprécier ainsi cet incomparable chef-d'œuvre en l'attribuant à un artiste secondaire, c'était une erreur si grossière qu'elle eût suffi à elle seule à discréditer tout autre que Cavalcaselle. L'opinion de Cavalcaselle resta sans écho. Mais, tout récemment, M. Adolfo Venturi, sans contester ni la valeur ni le caractère giorgionesque du

1. *Giorgione e il Giorgionismo*. Milan, Ulrico Hoepli, éditeur, 1913. Un vol. in-4, 440 p. av. 85 gravures.

2. Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, t. II, p. 434.

*Concert*, croit cependant que ce tableau, plutôt que d'être de Giorgione, serait d'un maître un peu plus tardif et il l'attribue à Sébastien del Piombo, à l'artiste qui fut le meilleur élève de Giorgione, celui qui s'inspira le plus étroitement de son art.

Aujourd'hui M. Lionello Venturi reprend l'opinion de son père, la développe avec plus d'ampleur, et il semble que, pour les historiens de l'art, et surtout pour nous Français qui avons la gloire de posséder un tel chef-d'œuvre, ce soit là le point capital de son livre.

Avant de discuter la thèse de M. L. Venturi, je ferai connaître toute son argumentation. Elle consiste en deux parties : l'une dans laquelle il dit que le tableau a des traits qui ne sont pas ceux de Giorgione, et l'autre dans laquelle il montre par quels traits il se rattache à l'art de Sébastien del Piombo. Après avoir décrit le tableau M. L. Venturi dit : « Musiciens, femmes nues en pleine campagne, coucher de soleil ; Giorgione est présent. Pourtant, comme dans l'exécution de ce tableau, conçu dans un parfait esprit giorgionesque, on remarque une ampleur (*grandiosità*) de formes, des négligences de trait (*trascuratezze di segno*), une préférence pour les tons chauds, une superficielle expression psychologique, nous ne croyons pas que l'œuvre soit de Giorgione. Et par certains points de ressemblance avec les tableaux du *Saint Jean-Chrysostome*, de la *Femme adultère* et du *Jugement de Salomon* de Sébastien del Piombo, nous préférons attribuer à ce maître cette œuvre dans laquelle ce merveilleux assimilateur a le plus profondément compris et assimilé l'art de Giorgione. »

Et, pour ne pas rester dans l'imprécision, M. Lionello Venturi indique les points de ressemblance qui existeraient entre le *Concert* et ces trois œuvres de Sébastien del Piombo : « On remarquera », dit-il, « comme l'ajustement du vêtement sur les jambes et la position de ces jambes dans la « vraie mère » du *Jugement de Salomon* correspondent avec la femme à la fontaine du *Concert*, comme la violence de la lumière dans le jeune homme placé à gauche de Salomon et dans le Christ de la *Femme adultère* se retrouvent dans le second musicien du *Concert*, comme le type de la femme à la fontaine est identique à celui de Catherine, la sainte placée le plus à gauche dans le tableau de *Saint Jean-Chrysostome*, comme la petitesse de la tête de la musicienne nue participe du modèle typique déjà décrit de la « vraie mère », et des filles de Cécrops et de Scilla, et surtout on remarquera comme la violence de l'effet lumineux dans les vêtements et l'atmosphère se retrouve dans la *Femme adultère* et le *Concert*. Tout cela rend probable l'attribution à Sébastien, la plus probable parmi les attributions possibles. »

Voici au complet toute l'argumentation. M'est-il permis de dire qu'elle ne m'a pas convaincu ? Je n'ai pas la compétence qu'il faudrait pour traiter un tel sujet, ni la connaissance si complète que M. L. Venturi possède de toutes les œuvres de l'école vénitienne. Si je parle ici, c'est en simple amateur, comme quelqu'un dont le *Concert champêtre* n'a cessé d'être une des plus grandes joies de la vie, et je le fais pour soumettre mes doutes, qui sont ceux de tous les artistes, à M. L. Venturi, afin qu'il réponde à nos objections et qu'il traite encore plus complètement un sujet si capital.

En abordant cette discussion je voudrais d'abord dire, plus que ne l'a fait M. L. Venturi, l'exceptionnelle beauté du *Concert*, œuvre pour ainsi dire unique

dans l'art, et à laquelle une seule œuvre peut être comparée : *L'Amour sacré et l'Amour profane* de Titien. Dans le monde entier de l'art le *Concert* se détache comme une œuvre faite en dehors de toute expression religieuse ou mythologique, en dehors de tout motif historique, de n'importe quelle expression littéraire ou symbolique, comme une œuvre faite uniquement pour nous charmer par



LA TEMPÊTE, PAR GIORGIONE  
(Palais Giovanelli, Venise.)

l'expression de la beauté. C'est une conception si singulière que, si l'on excepte *L'Amour sacré et l'Amour profane* de Titien on peut dire qu'elle n'a jamais été imitée. Seul, de nos jours, Manet a eu la pensée de la reprendre, et cela précisément parce qu'il avait l'œuvre de Giorgione sous les yeux et parce qu'il comprit qu'elle était la plus significative expression de la doctrine de l'art pour l'art. Mais, même de nos jours, combien ce motif parut inexplicable, et quel scandale ! Il est vrai que, là où Giorgione évoquait des déesses et nous transportait dans le monde surnaturel des rêves, Manet, pour s'être trop enchaîné aux réa-



lités terrestres, n'a pas conservé à son œuvre ce caractère de divine poésie qui met Giorgione au-dessus de tous les peintres, aux côtés mêmes de Léonard.

Il faut admirer avec quel art, dans le *Concert*, Giorgione réunit tout ce qui peut nous plaire, comme il le compose tout entier en vue de l'expression de la beauté : beauté du paysage, des arbres, des verdure, des nuages, beauté du corps de la femme, beauté des jeunes hommes dans la splendeur des vêtements, évocation du rêve musical : il semble que tout ce que l'homme peut aimer se trouve là. La science du coloris est égale à la science de la composition et du dessin. L'harmonie entre le ton des figures et celui du paysage est si parfaite que, à côté du *Concert*, l'*Antiope* même du Corrège paraît un peu sèche, avec des figures blanches se détachant trop durement sur le paysage. Dans le *Concert* il faut voir avec quel art le ton de la vasque de la fontaine et celui des chairs des femmes nues se raccordent aux tons de la prairie du premier plan, dans de merveilleuses harmonies blondes, avec une facture veloutée qui rappelle celle de Léonard. Et au second plan, pour unir la femme debout et le groupe des musiciens, il y a un triangle de verdure dont le ton est d'une qualité si précieuse qu'aucun œil d'artiste ne peut l'oublier.

Si je comparais l'*Amour sacré* de Titien et le *Concert* de Giorgione, je serais tenté de donner la préférence au *Concert*, dont la forme moins allongée permet une concentration d'art plus intime et, semble-t-il, d'une réussite plus parfaite ; je le préférerais surtout par la beauté incomparable du paysage, peut-être le plus poétique qui ait jamais été réalisé. Seul, pour moi, l'homme de la *Tempête* du palais Giovanelli a pu concevoir un tel groupement poétique des plus belles formes de la nature. Claude Lorrain, Corot plus encore, parce qu'il avait au Louvre le merveilleux modèle de Giorgione, se sont approchés de cet art, mais jamais peut-être sans en atteindre la sereine et subtile beauté. A droite, c'est la masse formidable des groupes de chênes donnant une impression plus forte que toutes celles que le Lorrain nous a données ; c'est à gauche, comme reprise de la valeur, le tronc robuste d'un arbre projetant en avant quelques-unes de ses branches, et, entre ces deux forces, c'est la fuite vers l'infini ; et, afin de mettre une variété dans cette fuite, pour la raccorder à la masse des chênes, c'est sur une colline la forme de quelques habitations humaines ; surtout c'est au milieu du tableau, comme si le tableau avait été fait pour lui tout seul, un arbuste dont le feuillage léger monte vers le ciel comme le vol d'un oiseau ou comme une fumée d'encens.

Sans aller plus loin je pourrais dire que, cette œuvre si belle, seul Giorgione a pu la faire, lui qui a fait la *Tempête*. Et j'ajouterais que si Sébastien del Piombo avait, à un moment quelconque de sa vie, trouvé un art pareil, jamais il n'aurait songé à y renoncer. Jamais, après s'être élevé si haut dans les rêves de la plus subtile poésie, il ne serait descendu aux rudes réalités d'un Michel-Ange, jamais plus il n'aurait pu se désintéresser de ces voluptés de la nature que Michel-Ange ne regardait pas. L'homme qui, après avoir fait le *Concert*, ne continuerait pas un tel art toute sa vie, cet homme-là, je l'affirme, n'aurait pas été capable de le créer.

Pour préciser, pour montrer que Sébastien del Piombo n'a pas pu faire le *Concert*, où le paysage tient tant de place, je ferai remarquer que Sébastien ne s'est jamais intéressé au paysage. Dans les trois œuvres que Venturi cite pour lui



Giorgione pinx.

LE CONCERT CHAMPÊTRE  
(Musée du Louvre, Paris.)





attribuer le *Concert* il montre la plus grande indifférence pour le paysage; il compose ses fonds avec des architectures, et dans la disposition de ces architectures il montre beaucoup de maladresse, beaucoup d'inexpérience et un très faible sentiment artistique. Il n'a pas la passion de la poésie du paysage; il suit la mode nouvelle de la Renaissance qui consiste à orner d'architectures romaines le fond des tableaux, et il n'apporte aucun goût d'artiste dans la disposition de ces lourdes masses. Si M. L. Venturi a pu voir quelques rapports de détail entre ces tableaux et le *Concert* de Giorgione, je lui signale ici un point de dissemblance bien autrement important.

Si le paysage peut être invoqué ici comme une caractéristique toute particulière



LE JUGEMENT DE SALOMON, PAR SÉBASTIEN DEL PIOMBO

(Collection Bankes, Kingston Lacy.)

de l'art de Giorgione, il est un autre trait non moins notable : l'importance des figures de femmes nues. Antérieurement à Giorgione l'art vénitien ne compte peut-être qu'une figure de femme nue : la *Persévérance* de Giovanni Bellini à l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Mais ce motif, que Bellini traite encore avec une réelle inexpérience, Giorgione le reprend, le traite avec l'âme passionnée d'un amoureux, avec un sentiment d'art qui n'a jamais été dépassé et qui classe ses figures de femmes tout à côté de la *Léda* de Léonard. Chose bien digne de remarque : dans ce milieu vénitien, encore entièrement voué à la représentation de sujets religieux, Giorgione renonce à ces sujets et, dans un grand nombre de ses œuvres, se consacre presque exclusivement à l'étude de la femme nue. Cette nudité, nous la trouvons notamment dans la *Tempête*, dans la façade du Fondaco dei Tedeschi, dans cette incomparable merveille de la *Vénus* de Dresde; et les deux principaux personnages du *Concert* du Louvre sont des femmes nues. Or, pour attribuer le *Concert champêtre* à Sébastien del Piombo, ne serait-il

pas nécessaire de montrer, au moins dans quelques-unes de ses œuvres, une de ces recherches de beauté, de sensualisme féminin, comme nous les voyons chez Giorgione, et n'est-ce pas un argument capital que de pouvoir dire que Sébastien del Piombo s'est désintéressé des figures de femmes nues comme il s'est désintéressé du paysage?

Peut-être qu'en présence de ces considérations fondamentales les arguments tirés de quelques analogies de détail entre le *Concert* et diverses œuvres de Sébastien del Piombo perdent de leur importance : celle, par exemple, qui existerait entre les draperies de la femme à la fontaine du *Concert* et celle d'une femme dans le *Jugement de Salomon*. D'autant plus que, si la draperie de cette dernière présente, en effet, quelque analogie avec celle de Giorgione, elle en est néanmoins d'une qualité artistique infiniment plus faible. Les analogies signalées par M. L. Venturi peuvent bien, à la rigueur, montrer que Sébastien s'est inspiré du *Concert*, mais elles prouveraient encore plus sûrement qu'il n'a pas été capable de le faire.

Enfin, s'il est vrai que le *Concert* a des qualités de modelé souple, de chaleur de coloris que l'on ne trouve pas au même degré dans les autres œuvres de Giorgione, on peut dire qu'on les trouve encore moins dans les œuvres de Sébastien, surtout à l'époque de sa jeunesse, au moment où l'on suppose qu'il a pu faire le *Concert*. A mon sens, le *Concert* est l'aboutissant suprême d'une grande vie d'artiste et non le début d'un jeune homme.

Certains traits que M. L. Venturi relève pour combattre l'attribution à Giorgione pourraient, au contraire, être invoqués dans un sens différent. Il parle de la superficielle expression psychologique du *Concert*; mais c'est bien là un des traits de Giorgione, de cet artiste qui ne voit que la beauté des êtres, la forme des corps, les jeux de la lumière, et non l'expression des âmes. Et ces « *trascuratezze di segno* », si je comprends bien ces mots, c'est précisément la suite de ces recherches de modelé, de ce « *sfumato* » qui est à Venise la création propre de Giorgione et qui fait de lui sur ce point un véritable frère de Léonard. Les figures du *Concert*, tout enveloppées de lumière et d'ombre, sans la moindre sécheresse, sont absolument irréprochables.

Je m'excuse de mon insistance. Le sujet est trop grave pour qu'on le passe sous silence. M. L. Venturi lui-même, j'en suis sûr, m'excusera de lui faire connaître quelques-unes des raisons qui peuvent s'opposer à sa thèse, et, si je le fais, c'est pour que lui, si compétent, étudie de nouveau la question, réfute nos erreurs et assure définitivement la vérité. Qu'il veuille bien considérer cette discussion comme un témoignage de la haute valeur que j'attribue à son livre sur Giorgione.

MARCEL REYMOND

---

Le Gérant : P. GIRARDOT.

---

PARIS. — TYP. PHILIPPE RENOUARD.

**PHOTOGRAPHIE**  
*Ancienne Maison*  
*Durandelle*  
 9, rue Cadet  
**PARIS**

**A. CHEVOJON**

TÉLÉPHONE  
 321-93

FOURNISSEUR  
 des  
*palais nationaux  
 et bâtiments civils  
 de la ville de  
 Paris et des grandes  
 administrations*

Art du bâtiment.  
 Constructions mé-  
 caniques. — Génie  
 civil. — Architectu-  
 re publique et privée

*La Corrida*

PARFUM  
 ULTRA  
 PERSISTANT

PARFUM  
 POUDRE  
 LOTION  
 SAVON

18, PLACE VENDÔME  
 PARIS

**ED. PINAUD**

18, PLACE VENDÔME PARIS

# PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGREUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M<sup>r</sup> M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 30, rue des Archives. TÉL. : 1026-16; 1026-17

## LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin

BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal  
**BEDEL & C<sup>IE</sup>**

MAGASINS

{ Rue de la Voûte, 14  
 Rue Championnet, 194  
 Rue Lecourbe 308  
 Rue Véronèse, 2  
 Rue Barbès, 16 (Levallois)

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS de Novembre 1913



## CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'étranger

SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENT  
DE VOITURE

1<sup>o</sup> Entre PARIS (Est) et BERNE-INTERLAKEN, via Belfort-Delle-Delemont. — Service rapide quotidien pendant la saison des vacances et la période des saisons d'hiver;

2<sup>o</sup> Entre PARIS (Est) et MILAN, via Saint-Gothard. — Voie rapide, confortable et pittoresque; wagons-lits, la nuit; wagon-restaurant, le jour;

3<sup>o</sup> Entre PARIS (Est) et FRANCFORT, via Metz-Mayence. — Wagon-restaurant, wagon-lits; à Francfort, correspondances immédiates et voitures directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde, Breslau et tout le Nord de l'Allemagne.

### BILLETS D'ALLER ET RETOUR

pour Côme, Florence, Luino, Milan, Venise, valables 30 jours et pour Rome, valables 45 jours.

### BILLETS DE SÉJOUR

et nombreuses combinaisons de voyages circulaires à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits.

Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE à prix très réduits, avec très longue durée de validité.

Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions que la Compagnie de l'Est envoie franco sur demande.

**tous vos livres sous la main**



avec la  
bibliothèque  
tournante

**PARIS**  
31<sup>o</sup> Boul. Haupmann  
angle de la rue Scribe

**TERQUEM**

Envoi franco du Catalogue sur demande

Pour AVOIR de **BELLES** et **BONNES DENTS**  
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS de

## SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31, Pharmacie, 12, B<sup>e</sup> Bonne-Nouvelle, Paris.

## SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine . . . . . 2 fr. 50

Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps . . . . . 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser . . . . . 2 fr.

Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie . . . . . 2 fr.

Savon à l'ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. . . . . 2 fr. 50

Savon Sulfureux, contre l'eczéma . . . . . 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles . . . . . 2 fr.

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée . . . . . 2 fr.

Savon Naphтол-soufré, contre pelade, eczémas . . . . . 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

MICHEL & KIMBEL

## KIMBEL & C<sup>IE</sup>, Successeurs

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES  
POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales  
des Beaux-Arts

Service spécial pour les Etats-Unis et l'Amérique du Nord

Librairie Centrale d'Art et d'Architecture

Ancienne maison Morel, Ch. Eggimann, succ<sup>r</sup>

106, Boulevard Saint-Germain

## LE VIEUX PARIS

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> séries

PRIX DE CHAQUE SÉRIE :

Papier de Torpes, 15 fr.; Vélín, 30 fr.; Japon, 60 fr.

## Pougues-les-Eaux

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des  
DYSPEPTIQUES  
ET DES  
NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL  
1<sup>er</sup> Ordre — Prix Modérés  
CASINO-THÉÂTRE

Pour Renseignements

ÉCRIRE :

C<sup>o</sup> DE POGUES  
15, Rue Auber, 15  
PARIS

**MOSAÏQUES**

Décoratives  
en Email et Ors  
Dallages en Marbre  
et Grés Cérame

— GUILBERT-MARTIN —

**René Martin & C<sup>ie</sup> S<sup>rs</sup>**

• 20. RUE GENIN. S<sup>t</sup> DENIS. seine •

# PLAQUETTES ET MÉDAILLES

DES MAÎTRES MODERNES

Choix d'Œuvres pour Amateurs et Collectionneurs

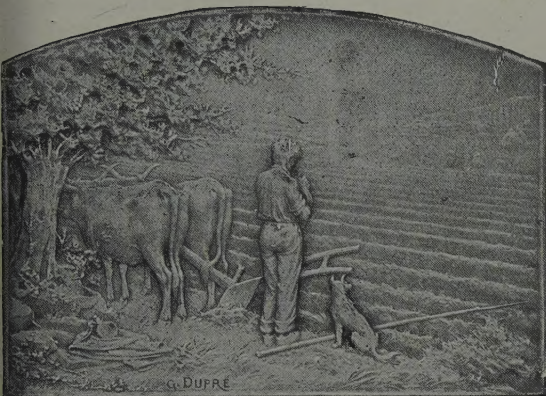
A. GODARD, Graveur-Éditeur, 37, quai de l'Horloge, PARIS

V.-S. CANALE, Successeur

Tél : Gobelins : 19-58

UNIQUE DÉPOSITAIRE DES ŒUVRES COMPLÈTES DE

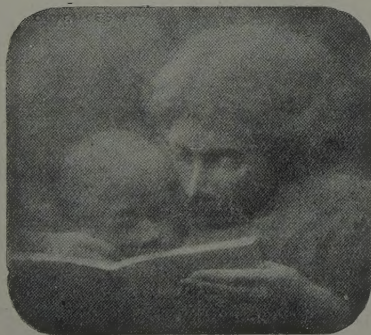
**O. ROTY**, de l'Institut



L'ANGÉLUS, par G. DUPRÉ



Baiser d'enfant



Leçon maternelle  
par O. YENCESSE



Amour maternel

## Œuvres de

J.-C. CHAPLAIN, F. VERNON, A. PATEY, de l'Institut

PONSCARME, DANIEL-DUPUY, L. BOTTÉE

G. DUPRÉ, V. PETER

O. YENCESSE

P. LENOIR — A. SCHWAB — PATRIARCHE

EXPOSITION DES ŒUVRES DE J.-C. CHAPLAIN (avril-mai-juin)

CADEAUX POUR 1<sup>re</sup> COMMUNION ET FÊTES ANNIVERSAIRES



# POUDRE DE RIZ AMBRE ROYAL

*La plus Parfaite des Poudres*  
**VIOLET, PARFUMEUR, PARIS**

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Relations entre LONDRES, PARIS et l'ITALIE  
par le MONT-CENIS

ALLER :

Départ de Londres (viâ Calais) 11 h. — 21 h. (viâ Boulogne)  
14 h. 20 (viâ Dieppe) 10 h. — 20 h. 45.  
Départ de Paris : 8 h. 30 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> cl., Paris-Turin ; V.R.  
Paris-Dijon ; — 14 h. 20 (V.L., 1<sup>re</sup> cl., Paris-Florence ;  
1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> cl., Paris-Rome) ; — 22 h. 15 (1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> cl.,  
Calais-Turin ; V.L., L.S., 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> cl., Paris-Rome,  
V.R. Modane-Turin.

RETOUR :

Départ de Naples	18 h. 50	0 h. 40	13 h. 40
— Rome.	23 h. 50	9 h. 5	18 h. 5
— Turin.	15 h. 45	0 h. 10	8 h. 40
V.L. Rome-Paris	L. S. 1 <sup>re</sup> et 2 <sup>e</sup> cl.	1 <sup>re</sup> et 2 <sup>e</sup> cl.	
4 <sup>re</sup> et 2 <sup>e</sup> cl.	Rome-Paris	Rome-Paris	
Turin - Paris.	V.R. Rome-Pise et Dijon	V. R.	
V. R.	Paris, 1 <sup>re</sup> , 2 <sup>e</sup> cl. Turin	Dijon-Paris	
Modane-Chambéry	Boulogne V. L.		
	Florence-Paris		

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS

**POUDRE DENTIFRICE, CHARLARD**

Boîte : 2 (50 franco-Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Paris

# SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France  
SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL 500 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL : 54 et 56, rue de Provence,  
SUCCURSALE-OPERA : 25 à 29, Bould. Haussmann, } à Paris.  
SUCCURSALE : 134, r. Réaumur (pl. de la Bourse),

DÉPÔTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe. — ORDRES DE BOURSE (France et Etranger) ; — SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS ; — VENTE AUX, QUICHETS DE VALEURS LIVRÉES IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.) ; — ESCOMPTE ET ENCAISEMENT D'EFFETS DE COMMERCE & DE COUPONS Français et Etrangers ; — MISE EN RÉGLE & GARDE DE TITRES ; — AVANCES SUR TITRES. — GARANTIE CONTRE LE REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES ; — VIREMENTS ET CHÈQUES sur la France et l'Etranger ; — LETTRES ET BILLETS DE CRÉDIT CIRCULAIRES ; — CHANGE DE MONNAIES ÉTRANGÈRES ; — ASSURANCES (Vie, Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois ; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.

100 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue ; 963 agences en Province ; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53 Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), et Saint-Sébastien (Espagne) ; Correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts,

BRUXELLES, 70, rue Royale. — ANVERS, 74, place de Meir.  
OSTENDE, 21, av. Léopold.

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

## Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itinéraires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans le *Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.* vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris :

**Itinéraire** (81-A 2). Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nîmes, Tarascon (ou Cette, le Caillat, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Dijon, Paris.

Ce voyage peut être effectué dans le sens inverse).  
Prix : 1<sup>re</sup> classe : 194 fr. 85. — 2<sup>e</sup> classe : 142 fr. 20.  
Validité : 60 jours. — Arrêts facultatifs sur tout le parcours.

CHEMINS DE FER DU NORD

## Paris-Nord à Londres

(Viâ Calais ou Boulogne)

Cinq Services rapides quotidiens

dans chaque sens

VOIE LA PLUS RAPIDE

Services officiels de la poste (Viâ Calais)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires est le point de départ de tous les grands express européens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur, l'Égypte, les Indes et l'Australie.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

## ALGÉRIE-TUNISIE

Billets de voyages à itinéraires fixes, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes

délivrés à la gare de Paris-Lyon, ainsi que dans les principales gares situées sur les itinéraires. — Certaines combinaisons de ces voyages permettent de visiter non seulement l'Algérie et la Tunisie, mais encore des parties plus ou moins étendues de l'Italie et de l'Espagne. — Voir la nomenclature complète de ces voyages circulaires dans le *Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.*, en vente dans les gares, bureaux de ville, bibliothèques : 0 fr. 60 ; envoi sur demande au Service Central de l'Exploitation ; 20, boulevard Diderot, à Paris, contre 0 fr. 80 en timbres-poste.



**J. FÉRAL**

PEINTRE-EXPERT

**GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES**

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

**Édouard BOUET**

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles

Téléphone : 288-91 ☎ ☎ 19, rue Vignon

**LOYS DELTEIL**

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 1851

**L. ANDRÉ**

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — Paris

**RESTAURATION**

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

**TABLEAUX ANCIENS**

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

**F. KLEINBERGER**

9, Rue de l'Échelle, Paris

**R. CARRÉ**

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. À 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds  
et paravents anciens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

**GRAVURES HORS TEXTE**

DE LA

**Gazette des Beaux-Arts**

(2050 PLANCHES)

Tirages sur Papier de Luxe (30×45)

PRIX : de 2 fr. à 50 fr.

— En vente aux Bureaux de la "GAZETTE" —



Vient de paraître

# Tables Générales

DES  
CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES  
DE LA  
Gazette des Beaux-Arts  
(1859-1908)

PAR

**Charles DU BUS**

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER

## TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la *Gazette*), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant: 1° un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés; 2° des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la *Gazette*.

*Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : 10 francs.*

*Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.*

**Sous presse**

TOME II

## TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1° un répertoire méthodique de toutes les illustrations; 2° des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets; 3° une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

*Prix : 25 francs. — Sur japon : 50 francs.*

*Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs*

*payable 10 francs à l'apparition du premier volume, 20 francs à l'apparition du second.*